CORRADO RICCI

LA GALLERIA DEGLI UFFIZI

CON XLIII TAVOLE A COLORI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
EDITORE - BERGAMO 

Collezione di Monografie Illustrate

Serie ITALIA ARTISTICA diretta da Corrado Ricci.

1. RAVENNA di Corrado Ricci. VI edizione, con 156 illustrazioni . . . L. 4.—
2. FERRARA e POMPOSA di G. Agnelli. III ediz. con 155 illustrazioni . . . » 3.50
3. VENEZIA di Pompeo Molmenti. III ediz. con 140 illustrazioni . . . » 3.50
4. GIRGENTI di Serafino Rocco; da SEGESTA a SELINUNTE di Enrico Mauceri, con 101 illustrazioni . . . » 3.50
5. LA REPUBBLICA DI SAN MARINO di Corrado Ricci. II edizione, con 96 illustrazioni . . . » 3.50
6. URBINO di Giuseppe Lipparini. II ediz. con 116 illustrazioni . . . » 3.50
7. LA CAMPAGNA ROMANA di Ugo Fleres, con 112 illustrazioni . . . » 4.—
8. LE ISOLE DELLA LAGUNA VENETA di P. Molmenti e D. Mantovani, II ediz., con 133 illustrazioni . . . » 4.—
9. SIENA d'Art. Jahn Rusconi. II ediz. con 160 illustr. . . » 4.—
10. IL LAGO DI GARDA di Giuseppe Solitro, con 128 ill. » 3.50
11. S. GIMIGNANO di R. Pantini., II Ediz. con 153 illustr. » 4.—
12. PRATO di Enrico Corradini; MONTEMURLO e CAMPI di G. A. Borgese, con 122 illustrazioni . . . » 3.50
13. GUBBIO di Arduino Colasanti. II ed., con 119 illustr. . » 4.—
14. COMACCHIO, ARGENTA E LE BOCCHE DEL PO di Antonio Beltramelli, con 134 illustrazioni . . . » 4.—
15. PERUGIA di R. A. Gallenga Stuart. II ediz. con 168 illustrazioni . . . » 4.—
16. PISA di I. B. Supino. II ediz., con 156 illustrazioni . . » 4.—
17. VICENZA di Giuseppe Pettinà, con 147 illustrazioni . » 4.—
18. VOLTERRA di Corrado Ricci, con 166 illustrazioni . . » 4.—
19. PARMA di Laudedeo Testi, con 130 illustrazioni . . . » 4.—
20. IL VALDARNO DA FIRENZE AL MARE di Guido Carocci, con 138 illustrazioni . . . » 4.—
21. L'ANIENE di Arduino Colasanti, con 105 illustrazioni . » 4.—
22. TRIESTE di Giulio Caprin, con 139 illustrazioni . . . » 4.—
23. CIVIDALE DEL FRIULI di Gino Fogolari, con 143 illustrazioni . . . » 4.—
24. VENOSA E LA REGIONE DEL VULTURE di Giuseppe de Lorenzo, con 121 illustrazioni . . . » 4.—
25. MILANO. Parte I, di F. Malaguzzi Valeri, con 155 illustrazioni . . . » 4.—
26. MILANO. Parte II, di F. Malaguzzi Valeri, con 140 illustrazioni . . . » 4.—
27. CATANIA di F. De Roberto, con 152 illustrazioni . . » 4.—
28. TAORMINA di Enrico Mauceri, con 108 illustrazioni . » 4.—
29. IL GARGANO di A. Beltramelli, con 156 illustrazioni . » 4.—
30. IMOLA E LA VALLE DEL SANTERNO di L. Orsini, con 161 illustrazioni . . . » 4.—
31. MONTEPULCIANO, CHIUSI E LA VAL DI CHIANA SENESE di F. Bargagli-Petrucci, con 166 illustrazioni » 4.—
32. NAPOLI. Parte I, di Salvatore di Giacomo, con 192 illustrazioni . . . » 5.—
33. CADORE di Antonio Lorenzoni, con 122 illustrazioni . » 4.—
34. NICOSIA, SPERLINGA, CERAMI, TROINA, ADERNO' di Giovanni Paternò-Castello, con 125 illustrazioni . . » 4.—
35. FOLIGNO di Michele Faloci Pulignani, con 165 illustr. » 4.—
36. L'ETNA di Giuseppe de Lorenzo, con 153 illustrazioni . » 4.—
37. ROMA. Parte I, di Diego Angeli, con 128 illustrazioni . » 3.50
38. L'OSSOLA di Carlo Errera, con 151 illustrazioni . . . » 3.50
39. FUCINO di Emidio Agostinoni, con 155 illustrazioni . . » 4.—
40. ROMA. Parte II, di Diego Angeli, con 160 illustrazioni . » 5.—
41. AREZZO di Giannina Franciosi, con 199 illustrazioni . » 4.—
42. PESARO di Giulio Vaccaj, con 176 illustrazioni . . . » 4.—
43. TIVOLI di Attilio Rossi, con 166 illustrazioni . . . » 4.—
44. BENEVENTO di A. Meomartini, con 144 illustrazioni . » 4.—
45. VERONA di G. Biadego, con 174 illustrazioni . . . » 4.—
46. CORTONA di G. Mancini, con 185 illustrazioni . . . » 5.—
47. SIRACUSA di E. Mauceri, con 180 illustrazioni . . . » 4.—
48. ETRURIA MERIDIONALE di Sante Bargellini, con 168 illustrazioni . . . » 4.—
49. RANDAZZO E LA VALLE DELL'ALCANTARA di F. de Roberto, con 148 illustrazioni . . . » 4.—
50. BRESCIA di Antonio Ugoletti, con 160 illustrazioni . . 4.—
51. BARI di Francesco Carabellese, con 173 illustrazioni . » 5.—
52. I CAMPI FLEGREI di Giuseppe De Lorenzo, con 145 illustrazioni . . . » 5.—
53. VALLE TIBERINA — DA MONTAUTO ALLE BALZE — LE SORGENTI DEL TEVERE di Pier Ludovico Occhini, con 152 illustrazioni . . . » 4.—
54. LORETO di Arduino Colasanti, con 129 illustrazioni . » 4.—
55. TERNI di Luigi Lanzi, con 177 illustrazioni . . . » 4.50
56. FOGGIA E LA CAPITANATA di Romolo Caggese, con 150 illustrazioni . . . » 4.50
57. BERGAMO di Pietro Pesenti, con 139 illustrazioni . . . » 4.50

I suddetti volumi rilegati L. 1.50 in più.

Inviare Cartolina-vaglia all' Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

CORRADO RICCI

LA GALLERIA DEGLI UFFIZI

CON XLIII TAVOLE A COLORI

2006. $125—

LE GALLERIE FIORENTINE

LE GALLERIE FIORENTINE

I. LA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

II. LA GALLERIA PITTI E LA GALLERIA DELL' ACCADEMIA.

CORRADO RICCI

LA GALLERIA DEGLI UFFIZI

CON XLIII TAVOLE A COLORI



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE

BERGAMO

OFFICINE DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

LA GALLERIA DEGLI UFFIZI

CENNO STORICO

LE origini e lo sviluppo delle Gallerie italiane hanno una storia varia: alcune sono state formate dai Governi spogliando, in momenti di rivolgimento politico, città e chiese; altre sono state formate da Municipi in seguito a soppressioni ecclesiastiche; altre infine sono state lentamente messe insieme da famiglie principesche, e sono naturalmente le più ricche e svariate, così per gli oggetti che le compongono come pei soggetti che vi sono rappresentati. Non più soli quadri d'argomento religioso, ma ritratti e quadri, in abbondanza, d'argomento storico e mitologico; non più soli dipinti, ma scolture, arazzi, mobili, oggetti d'oreficeria, raccolte numismatiche, ceramiche, vetri..... tutto ciò insomma, che l'arte ha prodotto di più gradevole, di più diverso, di più ricco.

Di queste Gallerie, la magnifica per eccellenza è quella degli Uffizi in Firenze, dovuta, prima che alle cure del Governo italiano, allo splendore dei Medici e dei Lorenesi che loro succedettero.

Non risaliremo con questo cenno a Cosimo di Giovanni, nè a Lorenzo il Magnifico, ai quali pure si debbono i primi nuclei di oggetti d'arte; nemmeno al Granduca Cosimo I che, ordinando a Giorgio Vasari un grande edificio in cui riunire tutti gli uffizi, preparò, senza volere, la più cospicua delle sedi alla Galleria.

Diremo solo che il vero ideatore e formatore di questa fu Francesco I, e che alla sua volontà e all'arte di Bernardo Buontalenti si deve se la parte superiore del Palazzo fu destinata e ridotta a sede dei tesori artistici, col decorarne il corridore di levante, e alzarvi lateralmente diverse sale, tra le quali la famosa Tribuna. Il suo successore, Ferdinando, l'arricchì specialmente di statue da lui raccolte quando, come Cardinale, provvedeva in Roma all'ornamento della sua Villa sul Pincio, oggi Accademia di Francia. I suoi nipoti, Ferdinando II e cardinal Leopoldo, s'adoperarono in seguito all'incremento della Galleria; il primo, aggiungendo all'edificio gli altri due corridoi di Sud e

d'Ovest, e introducendo i dipinti ereditati dai Della Rovere già duchi d' Urbino (tra cui opere di Pier della Francesca, di Raffaello, di Tiziano, ecc.); l'altro iniziando e portando a inattesa ricchezza le due magnifiche collezioni dei disegni e dei ritratti degli artisti, continuate con entusiasmo da Cosimo III, grande raccoglitore, a sua volta, di statue e di medaglie.

Succeduto ai Medici (1739), dopo la morte di Gastone, Francesco Stefano dei duchi di Lorena, egli, così per tendenza propria come per ragioni politiche, si mostrò subito sostenitore delle arti. Anzi, ad ostentare per la Toscana un amore pari a quello d'ogni più fervido patriotta, vietò che si asportassero gli oggetti d'arte; promosse e regolò con leggi scavi e restauri; acquistò cospicue opere d'arte.

In tale entusiastica azione lo seguì il suo successore e figlio Pietro Leopoldo, ampliando le raccolte e i locali, costruendo il Palazzo dell'Accademia delle Belle Arti, istituendovi una nuova Galleria, aprendo gli Uffizi alla visita pubblica.

Nè Ferdinando III e Leopoldo II furono da meno, dappoichè il primo salvò a Firenze le sue raccolte, mentre quasi tutte le altre regioni d'Italia subivano le " rapine francesi " e il secondo vi portò da Roma le statue dei Niobidi, vi costruì la magnifica sala in cui vennero collocate, e infine mise ordine alle grandi raccolte dei disegni e delle stampe.

Divenuta la Toscana parte della nazione che s'andava, dopo tanti secoli e sacrifici e martirii, ricostituendo sotto Vittorio Emanuele, le celebri collezioni fiorentine divennero proprietà nazionale e furono affidate alla tutela del Ministero della Pubblica Istruzione.

Le riforme che lo Stato Italiano vi condusse e le opere d'arte che v'aggiunse non furono da meno di quelle del passato. Fra i fatti più notevoli della Galleria degli Uffizi registreremo l'acquisto dei dipinti e delle scolture già in possesso dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, e l'inaugurazione delle sale in cui furono raccolti dipinti dell'Angelico e di Lorenzo Monaco, di Filippo Lippi e del Botticelli, di Leonardo e del Ghirlandaio, del Signorelli e di Michelangelo, e d'altri insigni maestri toscani.

Però l'inizio dei lavori condotti sopra uno schema generale di riordinamento, che chiameremo *piano regolatore*, risale solo al 1905. Ma già se ne vedono i primi ragguardevoli effetti nella sistemazione del nuovo Gabinetto dei Disegni e delle Stampe e nell'ordinamento della raccolta degli *autoritratti* dei pittori, fatta in sale appositamente costrutte.

INDICE

JACOPO BELLINI

(Ultimi del XIV sec. - 1470)

MADONNA COL BAMBINO

Tavola, 74 × 51 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

L'AUSTERA Madonna malgrado la sua profonda e toccante bellezza non è fatta per richiamare l'attenzione dei più.

Ma come le creature più elette ha pochi e ferventi adoratori che la giudicarono senz'altro il capolavoro, fra i pochi quadri rimasti, del grande caposcuola veneziano.

Con Jacopo Bellini, padre di Giovanni e di Gentile, si inizia, nella prima metà del '500, quella schiera di pittori che attraverso le soavità belliniane e le magnificenze giorgionesche e tizianesche arriverà alle squisite letizie dell'arte di G. B. Tiepolo. Già appar qui un senso nuovo della bellezza resa anche attraverso le severità regale dell'atteggiamento e dell'espressione. Nella molle soavità di alcuni particolari e nel fasto delle vesti e della corona gemmata si sente un'eco d'Oriente; ma la tavolozza è più del solito ricca e audace, coi due diversi toni di rosso, e l'azzurro, il verde e il bruno rialzati dal bianco del mirabile panno da testa ornato di una fascia ricamata e frangiata, di forma e di colore affatto insoliti. Così nella bellissima mano (di che la Madre sembra far scudo al petto del Figlio) e nelle pieghe del mantello che coprono e non nascondono il piedino del bimbo, c'è un'intima grazia, un senso di tenera verità nuove fino allora nell'arte.

Tutto parla qui di un grande maestro che, attraverso le ultime imperizie di linee e di chiaroscuro, apre nuove vie all'arte sua.

Giannantonio Moschini nei primi anni del secolo XIX scriveva: « A lui, (Jacopo « Bellini) par che deggiasi attribuire la tavola a tempera, molto pregiudicata, che « *trovavasi* nel Magistrato del Monte Novissimo e rappresenta Nostra Donna con il « Bambino che prende il dito pollice alla Madre. Si trova in essa quella grandiosità « di forme nelle teste, che fu osservata in qualche altra opera indubitata con la epi- « grafe di lui ».

Dunque la nostra Madonna ai primi del 1800 già non era più al Monte Novissimo dove il Moschini l'aveva veduta. Ora altri documenti dànno notizia della sua presenza nel convento di S. Micheletto di Lucca, donde passò in mano a un antiquario; infine, nel 1905, fu acquistata fortunatamente dal Governo, per la Galleria degli Uffizi.

CORRADO RICCI.



BARTOLOMEO CAPORALI

(Fiorito nella seconda metà del sec. XV)

MADONNA COL BAMBINO E ANGELI

Tavola, 79 × 55 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

QUANTUNQUE da un decennio gli studi sulla vecchia arte umbra si siano moltiplicati, pure alcuni artisti non appaiono ben delineati dalla critica, nè rispetto alla loro vita, nè rispetto alla loro opera. Appena, fra i molti, si mostrano con sufficiente chiarezza, il Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo e Nicola da Foligno. Sugli altri invece si hanno dubbi d'ogni specie.

Chi ha, infatti, tentato mai di determinare la personalità artistica di Bartolomeo Caporali? Quale traccia della sua attività in patria? Quali saggi del suo valore nelle gallerie d'Europa? Non è grandemente probabile che, quando quella *personalità* sarà definità, si riconosceranno per suoi alcuni dipinti che oggi vanno sotto un altro nome o sotto il nome generico di « scuola umbra »?

Bartolomeo Caporali (da non confondersi col mediocre e posteriore Caporali che aiutò il Pintoricchio nel quadro di Castel della Fratta ora in Vaticano) fu iscritto nel Collegio dei Pittori nel 1442. Cinque anni dopo ebbe commissione di eseguire la tavola per l'altare della Madonna del Verde in San Lorenzo di Perugia. Si trova in seguito, fra il 1464 e il 1488, impegnato a lavorare pei Cassinesi di San Pietro, pei quali compì anche la pittura sulla porta del monastero, cominciata da Pietro di Gagliotto. La segnatura di una sua pala, già nella chiesa di Santa Maria Maddalena in Castiglion del Lago, riferiva l'opera al 1487. Nel 1491 eseguì l'affresco di Montone. Finalmente, nel 1499, insieme a Fiorenzo di Lorenzo, fu incaricato della stima di un dipinto. Dunque, ammesso anche che morisse subito dopo, pensando all'anno in cui fu accolto nel Collegio dei Pittori è da ritenere che raggiungesse gli ottant'anni almeno! Della produzione di una così lunga vita, dovrebbe dunque rimaner qualcosa di più di quel pochissimo che finora si attribuisce a lui!

La tavoletta, acquistata nel 1904 dalle Gallerie degli Uffizi, è di una conservazione e di una finezza straordinarie. Il *roseo pallore* delle carni della Madonna, del putto e dei quattro angioletti; il giallo tenero dei loro capelli; l'oro del fondo e delle aureole, dànno al dipinto una tonalità di trasparenza alabastrina e d'opacità che consente al rosso e al turchino delle vesti della Vergine e alle tinte delle tuniche e delle ali degli angeli, una vigoria insolita al colorito di quella vecchia scuola.

I caratteri della pittura di Bartolomeo (rispetto alle influenze che vi si palesano) ci sembrano anche più chiari che nei dipinti del Bonfigli, di Fiorenzo e degli altri suoi contemporanei e concittadini. Nella nostra tavoletta si scorge benissimo l'innesto delle forme dell'Angelico e di Benozzo Gozzoli sopra la pianta di derivazione senese. Infatti, che i pittori senesi operassero nel trecento e sui primi del quattrocento in Perugia, e che Benozzo Gozzoli, co' suoi affreschi di Montefalco, divulgasse nell'Umbria le forme dell'Angelico e le proprie, oltrechè storicamente, risulta artisticamente, e in sommo grado, dal prezioso dipinto qui riprodotto.

CORRADO RICCI.


SALVE REGINA·MATER·MISERICORD

DOMENICO VENEZIANO

(1410 ? - 1461)

MADONNA E SANTI

Tavola, 203 × 203 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

GRAN peccato che questa interessante tavola (dipinta da Domenico per l'altare maggiore di Santa Lucia dei Bardi in Firenze, e portata agli Uffizi nel 1862) sia stata in passato un po' troppo pulita! Se anche non fu intaccata nel colore originale, la perdita delle vernici, e forse di qualche velatura, ha tolto ad essa quell'armonia, e, diremmo quasi, quella solidità di colorito che doveva renderla assai più piacente che oggi non sia, per certi rosa e azzurri languidi rimasti in contrasto con verdi e con rossi pressochè striduli.

In mezzo ad una specie di chiostro, di forme sottilmente eleganti e di buona prospettiva, oltre il quale emergono alti arnaci, siede la Vergine col Bambino ritto sulle sue ginocchia. Alla destra stanno san Nicola in ricco piviale fiorato e con la mitra gemmata e santa Lucia con manto roseo mosso da eleganti pieghe; alla sinistra san Francesco d'Assisi leggente, e san Giovanni Battista che indica Gesù al riguardante con gesto che, ripreso più tardi da Leonardo e dal Correggio, avrà grandissima fortuna. Nel più basso dei due gradini, su cui siede la Vergine, si legge: OPVS DOMINICI-DE-VENETIIS-HO (sic) MATER DEI MISERERE MEI-DATVM EST. L'aggiunto di *Veneziano* al nome del pittore ci designa il suo luogo di nascita; ma artisticamente non è possibile riattaccarlo agli artisti di Venezia, e nemmeno a Gentile da Fabriano e al Pisanello. Nel 1438 scriveva infatti da Perugia a Piero di Cosimo de' Medici in modo da far comprendere ch'ei veniva dall'ambiente fiorentino, non solo col precisare nomi di artisti, ma anche il lavoro in cui si trovavano occupati.

Il numero limitato delle sue pitture (anche facendo larga parte alle scomparse) induce a credere ch'ei non abbia avuto vita molto lunga, e che quindi sia nato intorno al 1410. In tal caso, ebbe modo di studiare le opere di parecchi grandi artisti nati un po' prima di lui, come Masolino da Panigale (1384-1435), Donatello (1386-1466), il Beato Angelico (1387-1455), Andrea del Castagno (1396 ? - 1457) e Paolo Uccello (1397-1475) e di rintemprarsi guardando le opere insigni del suo coetaneo Filippo Lippi (1406 ? - 1496).

Se le figure di san Francesco e di san Giovanni Battista, frescate nella navata di destra di Santa Croce, fossero veramente d'Andrea del Castagno, come a lungo si è creduto, in costui potremmo senz'altro conoscere il maestro di Domenico: ma oramai nessuno più esita nell'assegnarle... allo stesso Domenico!

Noi pensiamo, comunque, che la sua grande scuola fosse la Cappella Brancacci con le opere di Masolino e, su tutto, con quelle di Masaccio.

Egli poi fu maestro di un grandissimo artista, ossia di Pier della Francesca. Dai documenti risulta infatti che questi si trovava a lavorar sotto Domenico Veneziano nella chiesa dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, sin dal 1439, quando cioè toccava appena i vent'anni. Ed anche questo non è piccolo titolo di gloria.

CORRADO RICCI.



FILIPPO LIPPI

(1406-1469)

MADONNA COL BAMBINO

Tavola, 89 × 61 cm.

FIRENZE, Uffizi

LA giovine e bellissima donna, seduta su una ricca sedia dorata, tiene le mani giunte, ma non prega, e nemmeno guarda Gesù che dovrebbe adorare. Pare anzi che il Bambino le ricordi la sua presenza toccandole le spalle. Il puttino che regge con mossa spigliata il Figlio, e guarda soddisfatto fuori del quadro, è più un monello a cui abbiano, per spasso, appiccicato le ali, che un angelo: e Gesù, grasso e senza collo come spesso sono i Bambini di fra Filippo, non ha neppure intorno al capo l'aureola. Ma il quadro, nella soavissima fusione e leggerezza dei colori, nel fondo di paese, nella grazia pura se non sacra della squisita immagine femminile coll'acconciatura del capo fatta di abbondanti finissimi veli, e la veste dalle ricche pieghe, è tra le opere di Filippo Lippi una delle più note e deliziose.

V'è chi la identifica con quella cui il Vasari accenna quando dice che fra Filippo fece una tavola « che fu posta nella cappella in casa Medici, e dentro vi fece la Natività di Cristo ». Ma invero, per quanto il Vasari sia qualche volta più immaginoso che esatto, non vediamo ragione alcuna per identificare questa *Madonna col Bambino* con la *Natività* di cui parla il Vasari.

Tanto più che il Vasari parla di un'opera del primo periodo fiorentino, mentre per la straordinaria somiglianza della nostra Vergine con quella del tondo, questa tavola appare opera compiuta dopo il 1452, e probabilmente quando fra Filippo lavorava a Prato.

Nel 1796, dalla guardaroba di Palazzo Pitti, pervenne alla Galleria degli Uffizi, dove dello stesso quadro si conserva un disegno originale.

CORRADO RICCI.



PIERO DELLA FRANCESCA

(1420-1492)

RITRATTI DI FEDERICO DA MONTEFELTRO
E DI BATISTA SFORZA

Tavole, unite 50 × 73 cm.

FIRENZE, Uffizi

IN quest' opera squisita e profonda Piero dei Franceschi (più noto sotto il nome di Pier della Francesca) ha voluto fare l'apoteosi dei suoi primi e potenti protettori, i duchi di Urbino. Accolto fin dai primi anni nella corte di Urbino, come quei veri signori sapevano accogliere i veri artisti, egli doveva professare a Federico di Montefeltro e alla sua sposa la devozione più profonda e doveva trovar il modo di esprimerla in modo degno e durevole con un'opera d'arte, di sincerità, di poesia.

Sulle facce esterne dei due sportelli sono figurati i due principi in trionfo, ciascuno sopra un magnifico carro guidato da Cupido e accompagnato dalle più eccelse virtù. All'interno sono i due ritratti, di perfetto profilo, come usano fare gli artisti italiani del quattrocento, ispirati forse dai medaglisti. Qui, nel ritratto di Federico, Piero è indotto a volgerlo in modo da mostrare il profilo di sinistra dal fatto che egli mancava dell'occhio destro perduto, in giovinezza, nel correre una giostra. Il che fece dire a Pio II che Federico « vedeva più con un occhio solo che i suoi nemici con due ».

Tolto questo naturalissimo espediente, Piero della Francesca non fa grazia ai suoi soggetti di una accidentalità che caratterizzi le loro fisonomie. Si direbbe quasi che egli ponga ogni diligenza e ogni scrupolo nel riprodurre la forma esagerata e singolare del naso di Federico, e che ricerchi quasi ogni ruga sul suo volto ancor giovine. Neppur si cura di metter sulle labbra sottili un sorriso, e negli occhi un lampo che illumini di un raggio di bontà e di intelligenza il viso del signore benamato. Il corpo tozzo e sgraziato (che egli ha trovato modo di rivelare anche dentro la lucente armatura nel quadro di Brera) si scorge qui, pur nel mezzo busto.

Così la magra pallidezza del viso di Batista, anemica e scialba negli occhi spenti e nei capelli giallicci, non solo è resa senza pietà, ma par quasi ricercata e studiata colla stessa cura con cui è riprodotta la ricca, complicata acconciatura, il gioiello elegantissimo e il serico broccato della manica.

Nè è a dire che la minuta esattezza d'ogni particolare tolga all'opera d'arte quella larghezza d'esecuzione che è una delle maggiori forze di Piero e il suo più spiccato carattere; nè che la loro realistica bruttezza tolga ai due ritratti di rievocar davanti agli occhi dell'osservatore un uomo d'azione fermo e saggio, che è insieme un uomo di pensiero elevato e di fine coltura, e un grande e nobile signore: e una donna casta, colta e pia, di illustre casato, il cui valore tutto e solamente spirituale, è espresso in quella forma evanescente e irreale che a malapena si stacca sul cielo, anch' esso pallente.

Il paese di fondo, luminoso e trasparente colle chiare acque tranquille e le ampie stese di verde chiuse all'orizzonte dalle ondulazioni azzurre delle lievi colline, non ci sembra, a sua volta, che una idealizzazione dell'Apennino marchigiano tutto digradante in piccoli colli, tra lucide riviere, sino all'Adriatico.

Le preziose tavolette o sportelli dalla casa Della Rovere, successa a quella dei Montefeltro nella signoria di Urbino, passavano nel 1631 ai Medici per ragioni di eredità.

CORRADO RICCI.





MELOZZO DEGLI AMBROSI DI FORLÌ

(1438-1494)

ANNUNCIAZIONE

Tavole, 116 × 61 e 115 × 60 1/2 cm.

FIRENZE, Uffizi

IN origine le due immagini dell'Angelo e dell'Annunziata decoravano le facce interne di due sportelli d'organo, mentre all' esterno erano dipinte le figure grandiose di due santi, di cui ora non rimangono che i due terzi inferiori, coperti da ricchi panni, drappeggiati in larghe e mirabili pieghe. Le teste dei due santi furono segate evidentemente per farne altri due quadri, da gente anche più sciocca che barbara.

L'Angelo non è pittura compiuta, poichè vi si vede nettamente marcato il disegno delle pieghe a malapena coperto di una leggera velatura di colore: e basta confrontarle con quelle delle stoffe che coprono i due santi, per giudicar di ciò che manca nell'esecuzione della leggera veste bianca che avvolge l' Angelo, per essere quale il pittore l'immaginava.

Non così il resto della figura, che par slanciarsi, agile e leggera, incontro alla Vergine, in un movimento tra il passo e il volo; la persona giovanilmente snella nel solido e giusto modellato si disegna tutta, attraverso le pieghe un poco tormentate ed abbondanti: i capelli castani folti, ricciuti, morbidi, ricordano quelli degli angioli di Melozzo, già nella chiesa dei Santi Apostoli, ora nella sagrestia di S. Pietro in Roma, come il tipo dei volti e la forma caratteristica delle mani, con una delle quali fa l'atto di benedire, mentre coll'altra regge un ramo di giglio finemente disegnato, coi fiori che staccano bianchi sul cielo argentino. Così le ali, i nastri svolazzanti, i piedi leggeri e flessibili nella loro carnosa solidità sono parti quasi finite e bellissime che presentano i caratteri propri al grandissimo discepolo di Pier della Francesca.

Non altrettanto bella è la figura della Madonna.

Noi pensiamo che di questa solamente il disegno sia di Melozzo, e che l'esecuzione sia di un allievo. Melozzo, secondo noi, messosi a dipingere i due sportelli, finì dapprima le figure esterne dei santi, poi si era dedicato a fare l'*Annunciazione*, allorchè o l'andata a Roma o a Urbino o a Loreto, oppure anche la morte, lo tolse al lavoro, quand'appena, disegnate le due figure, procedeva nel colorire l'Angelo. Rimasta così interrotta l'opera sua, chi l'aveva commessa dovette trovar condotta abbastanza avanti l'esecuzione dell'Angelo, per lasciarlo come era, ma necessario far dipingere la Vergine, che infatti appare timida non solo nel sentimento, ma anche nella fattura.

Sembra che l'opera in origine si trovasse a Forlì, perchè anche da ultimo era in mano della famiglia Paolucci oriunda da quella città.

Alla Galleria degli Uffizi le due tavole furono vendute da un antiquario fiorentino nel 1906.

CORRADO RICCI.





ANDREA MANTEGNA

(1431-1506)

CIRCONCISIONE DI GESÙ

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

QUESTA *Circoncisione di Gesù*, che si vede sullo sportello di destra nel trittico del Mantegna, è una delle cose più preziose della Galleria degli Uffizi in Firenze. Pur scorgendosi anche in essa « il modo di panneggiare crudetto e sottile e la maniera alquanto secca » che gli rimprovera il Vasari, il piccolo capolavoro, che fa quadro a sè, rivela tal cura d'esecuzione e tal sapienza e tal felice fusione di verità e di bellezza, che l'occhio e l'anima non hanno mai finito di penetrarvi.

Mirabile è il fondo architettonico in cui si intravvede l'influenza dei fondi fastosi di Jacopo Bellini; ma qui non avviene come nei disegni del grande suocero del Mantegna dove il *chaxamento* (casamento) in cui la scena si svolge sopraffà spesso il soggetto. Nel piccolo quadro la profusione di particolari decorativi (colonne con capitelli a cornucopie, una porta intagliata, marmi alle pareti, l'altare scolpito, candelabre ai pilastri, lunette con altorilievi raffiguranti il sacrificio d' Isacco, e Mosè con le tavole della legge) nulla toglie alla chiarezza e alla calma del fondo, come la minutezza dell'esecuzione, fine quanto un lavoro di miniatura, nulla toglie alla solenne grandiosità della scena.

Il sacerdote dalla lunga barba cerca di persuadere, tra severo e amorevole, il Bambino a volgersi a lui, mentre sembra nascondere il ferro con gesto cauto di cerusico. Il Bambino si aggrappa, con tenero atto infantile, piangendo e supplicando, alla Madre, che, triste ma compresa della necessità del mistico atto doloroso, lo convince a sottomettersi.

Al piccolo dramma, reso con mirabile verità, assistono san Giuseppe, che reca le due colombe per il sacrificio rituale, un fanciullo che porge le bende, vestito di bianchi finissimi lini, e così puro di linee ed elegante nelle movenze da ricordar le più squisite figure dei vasi greci, due donne, una vecchia (sant'Elisabetta) e una giovane (Maria Cleofe?), consuete all'arte del Mantegna, e un bambino (san Giovanni) che sembra consapevole del dolore che minaccia il piccolo Gesù e col dito in bocca par pronto a piangere con lui. Interessante è il contrasto tra la classica figura del fanciullo che assiste il sacerdote, e l'atteggiamento veristico, tra comico e toccante, del san Giovannino.

Questo quadretto forma parte, come già dicemmo, di un trittico il quale porta nella parte centrale una popolosa *Adorazione dei Magi*, e nello sportello di sinistra l'*Ascensione di Gesù Cristo*, ricca anch'essa di figure. Il trittico fu ordinato dal marchese Lodovico Gonzaga e destinato alla cappelletta del Castello di Mantova.

Pur non descrivendolo in modo preciso, il Vasari par che accenni ad esso dove parla nella *Vita* del Mantegna di « una tavoletta nella quale sono storie di figure non molto grandi ma bellissime ». E in una lettera da Goito, in data del 26 aprile 1464, il Mantegna accenna forse, secondo il Kristeller, a questo trittico quando dichiara di « non verniciare le tavole perchè non sono dorate le sue cornice ».

I Gonzaga dovettero poi venderlo ai Medici, chè nel 1632 figura nell'eredità di Don Antonio de' Medici, principe di Capistrano. Il direttore della Galleria degli Uffizi nel 1804, assicurava in una lettera che « i tre spartimenti componenti il trittico erano antichissimi » nella galleria come dai vecchi inventari risulta, ed era d'opinione « che fossero acquistati dalla casa Gonzaga nel tempo stesso che si acquistarono le antiche medaglie in oro incorporate poi nel Medagliere Mediceo ».

CORRADO RICCI.



SANDRO BOTTICELLI

(1447-1510)

L'ADORAZIONE DEI MAGI

Tavola, 111 × 134 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

IL soggetto sacro non è qui che un pretesto. Vana cosa è cercar nella pallida figura della Madonna reggente sulle ginocchia il minuscolo bambino Gesù, e nella convenzionale figura di san Giuseppe la ragione vera del quadro; e cercar anzi un particolar significato, come alcuni fanno, nell'aver messo la scena al punto culminante della composizione piramidale, avvolta in un'atmosfera di mistica idealità.

Non v'è persona che ammirando questo, che per molti è il capolavoro del Botticelli, fermi il suo sguardo al piccolo gruppo che dovrebbe essere il principale.

Qui il Botticelli ha raffigurato la magnifica corte medicea con quel suo particolar senso di verità che gli consente intera l'espressione di ogni grazia e di ogni leggiadria. Il soggetto gli dà anzi occasione di far sfoggio dei suoi pregi di ritrattista singolarissimo; della sua virtuosità di colorista e di pittore squisito di auree e seriche stoffe, che piega e drappeggia sulle persone elegantemente costruite e liberamente mosse.

Questa « tavoletta piccola » dice il Vasari, valse a Sandro per l'ammirazione che destò al suo tempo, tanta fama che Sisto IV, « avendo fatto fabbricare la cappella in Palazzo di Roma, e volendola dipingere, ordinò che egli ne divenisse capo! »

La critica crede di aver identificato, nelle tre figure dei Magi e in altre, le effigi di alcuni personaggi storici. Già il Vasari scriveva: « Si vede tanto affetto nel primo vecchio, che, baciando il piede al Nostro Signore, e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra aver conseguita la fine del lunghissimo viaggio. E la figura di questo re è il proprio ritratto di Cosimo vecchio de Medici, di quanti ai dì nostri se ne ritrovano il più vivo e naturale ».

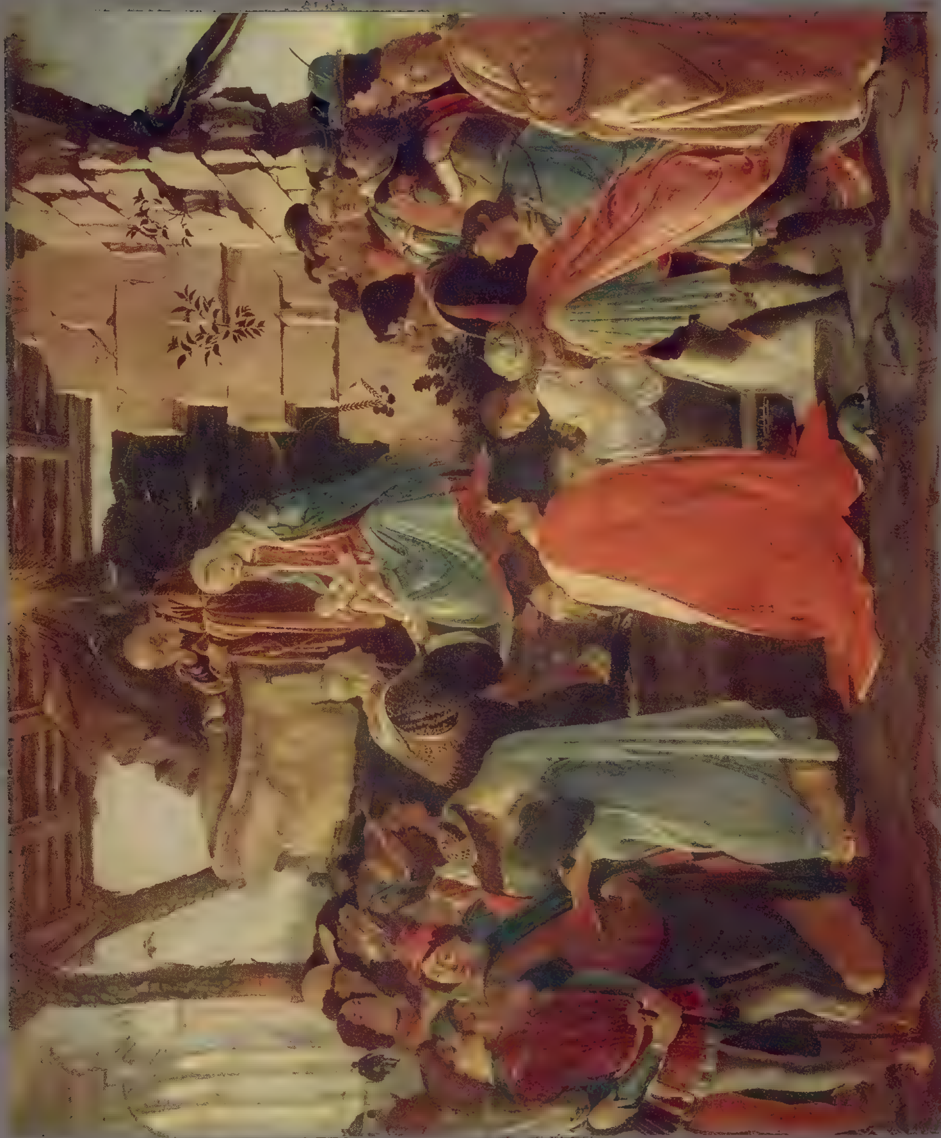
Nel secondo Re inginocchiato e a metà coperto dal rosso mantello si ravvisa dai più Piero, il primogenito di Cosimo, e nel terzo, pure inginocchiato, in bianca veste ornata e intessuta d'oro, Giovanni altro figlio di Cosimo.

Lorenzo il Magnifico sta in primo piano a sinistra, in succinta veste rossa, con ambo le mani appoggiate all'elsa della spada: mentre, dirimpetto a lui, all'estremità destra di chi guarda, tutto avvolto in un ampio mantello giallo, con gli occhi rivolti fuor del quadro, appare l'artista stesso, in età ancor giovanile.

L'opera infatti par da assegnarsi circa al 1478, anno in cui Giuliano de' Medici fu ucciso. Ed è Giuliano rappresentato qui in quel giovine dalla folta capigliatura bruna, che a destra del quadro, ritto in piedi e con la testa reclinata, sembra atteggiato a profonda mestizia.

L'opera squisita pervenne agli Uffizi da Poggio Imperiale nel 1796, mentre pare che in origine fosse in Santa Maria Novella. Nell'inventario del 1825 è data al Ghirlandaio, malgrado la precica descrizione che ne fa il Vasari, come di opera insigne e conosciutissima del Botticelli, e i suoi evidenti caratteri botticelliani.

CORRADO RICCI.



SANDRO BOTTICELLI

(1447-1510)

LA NASCITA DI VENERE

Tempera su tela, 173 × 272 cm.

FIRENZE, Uffizi

NELL' *Inno secondo a Venere* di Omero si legge come Zefiro, dolcemente spirando, sospingesse Venere verso l'isola di Cipro, su per le onde risonanti del mare, dove l'accolsero le Ore. Qui non le Ore, ma una bellissima fanciulla acconciata in bianchi veli cosparsi di fiori, tende a Venere il mantello con che coprirà la pura e perfetta nudità della Dea, per condurla all'Olimpo.

La rispondenza coll'altro quadro *La Primavera* dello stesso Botticelli è completa. Venere qui è appena sorta dall' onde; e il suo viso ha tutta l' ignara ingenua grazia della prima giovinezza. Classica è l' ispirazione di tutto il quadro, e classico è l' atteggiamento della figura principale, che nel gesto pudibondo d' ambo le mani, ripete quello della Venere Medicea, oggi ospitata sotto lo stesso tetto. Ma non si può pensare a imitazione, nè quasi si avverte donde venne l'ispirazione, davanti a questa figura di donna leggiadrissima, che impersona il tipo fiorentino alto, snello, dalla folta capigliatura bionda e dall'ovale piuttosto lungo del viso. Moderna di sentimento e semplice e viva e fresca e schietta nelle mosse, nell'espressione, nelle linee, appare di una grazia irresistibile. La sua pura nudità, così lontana dall'esser fredda quanto dall'esser procace, rappresenta la bella e coraggiosa innocenza. La conchiglia segue il ritmico movimento che i venti hanno impresso alle onde: e con tutta la persona Venere lo seconda: mentre l'ancella che le porge il roseo mantello e poggia appena i piedi a a terra, par sorella alla *Primavera* dell'altro quadro, e con libera traduzione da Omero, rappresenta forse l'*ora dell'anno* più propizia a Venere amorosa.

Il Vasari, al tempo di Cosimo I, vide i due quadri dedicati a Venere nella villa medicea di Castello, e come sa fare, li descrive in poche parole efficacissime.

Fatti intorno al 1480, ad intento decorativo, dovevano, uniti nella sala per la quale erano stati eseguiti, produrre un effetto di lieta e leggiadra ricchezza. Poste di nuovo l' una di fronte all' altra, le due Veneri che ora sono in diverse Raccolte direbbero chiaramente il loro significato meglio di quanto facciano molte pagine di interpretazioni e raffronti e ricerche.

La *Nascita di Venere* fu trasportata dal Palazzo Reale alla Galleria nel 1815.

CORRADO RICCI.



SANDRO BOTTICELLI

(1447 - 1510)

LA MADONNA DEL « MAGNIFICAT »

Tavola, diametro 111 cm.

FIRENZE, Uffizi

QUESTO, che è il più famoso dei cinque tondi nei quali il Botticelli ha glorificato la Vergine col Bambino, è il primo in ordine di tempo, ed è forse il più bello.

Se quello dell'Ambrosiana di Milano può nell'amorosa finezza dell' esecuzione superar questo, pur tanto diligente e accurato, non lo uguaglia nella mirabile composizione, dove si vedono, incluse nel tondo senza alcuno sforzo apparente, le sette figure. Esse lo occupano tutto, secondandone la curva col dolce inclinar della testa nella Vergine, e col molle gesto delle due braccia angeliche che la incoronano, così che sono i personaggi stessi che sembrano stringere la Vergine in un cerchio di reverenza e d'amore. La Madonna è in atto di intinger la penna per scrivere il Salmo che comincia colla parola: *Magnificat;* e mentre due angeli sollevano sul suo capo la corona di stelle (di cui l'Incoronata non pare accorgersi) e il Bambino leva attonito gli occhi al Cielo, gli altri sono solo intenti a reggere il libro aperto e il calamaio, con un senso di semplice, intima verità, che interessa e commuove.

In nessun quadro del Botticelli l'umano e il divino sono più compenetrati e fusi che in questo. Nel soave volto della Madonna, nel Bambino grassoccio e nei leggiadrissimi adolescenti senz' ali, noi vediamo i personaggi di un'intima scena famigliare; mentre l'oro di cui il quadro è soffuso, nell'aria, nei capelli, nelle vesti, nelle carni, avvolge tutto in un'atmosfera impalpabile, ultraterrena.

In quest'opera non più acerba, ma ancor giovanile, il Botticelli si libera già dalle influenze del Pollaiuolo e di Filippo Lippi per ritrovar sè stesso: nulla ancora di lezioso, di eccessivo, nessuna *cifra* nei tipi e nelle movenze: ma già il disegno definito; e sicura e felice l'armonia dei colori e la grazia affascinante dell'espressione.

Il tondo, che data, probabilmente, del 1479, venne da alcuni identificato con quello che si trovava a S. Francesco al Monte, di cui parla il Vasari, ma nulla si sa di positivo intorno alla sua provenienza.

CORRADO RICCI.



FILIPPINO LIPPI

(1457-1504)

RITRATTO DI VECCHIO

Affresco, 47 × 38 cm.

FIRENZE, Uffizi

DIPINTO a fresco sopra una tegola, proviene da una famiglia antichissima di S. Giovanni in Valdarno, di nome Corboli. Il Vasari narra nella Vita di Masaccio che in occasione delle feste per la consacrazione della chiesa del Carmine, Masaccio dipinse « di verde terra di chiaro scuro sopra la porta che va in convento dentro nel chiostro tutta la sagra com'ella fu, e vi ritrasse infinito numero di cittadini che vanno dietro la processione, fra i quali anche il portinaio con le chiavi in mano ». Si credette per lungo tempo che questo fosse appunto il ritratto del portinaio del Carmine dipinto da Masaccio, poi lo si attribuì al Botticelli. Infatti il piccolo affresco ricorda il primo in una certa larghezza di fattura, e, in qualche tratto, l'altro; ma per alcuni caratteri veristici alquanto rudi che non sono nè dell'uno nè dell'altro e rivelano invece la mano di Filippino Lippi, la critica lo ritiene ormai opera di quest'ultimo. Filippino, creatore di Madonne dal profilo purissimo, di angeli nei quali le grazie infantili, senza perder di verità, sono sempre idealizzate, quando fa il ritratto è di un realismo vigoroso che rasenta la brutalità. Si osservi il ritratto del donatore (Pietro Francesco del Pugliese) nella *Visione di S. Bernardo* della Badia, e quello del vecchio Pier Francesco de' Medici nell'*Adorazione dei Magi* agli Uffizi; e si riscontreranno gli stessi mezzi quasi violenti di rendere il vero: le rughe della fronte segnate come solchi profondi: il modellato del volto reso alquanto rozzamente, senza alcuna intenzione lusinghiera. E se là dove egli doveva consegnare alla posterità l'immagine dei potenti e ricchi signori che lo onoravano di commissioni importanti, non sapeva attenuare o abbellire la verità, ben si intende che qui, in questo affresco improvvisato sopra una tegola, si sia abbandonato al piacere di riprodurre un vecchio confratello, forse servo in un convento, dalla faccia bonaria e arguta, col berretto calcato fin sulle orecchie, grosso, curvo, nella rude tunica di lana bianca.

Faceva parte dell'eredità del cardinale Leopoldo de' Medici, e passò dalla Guardaroba alla Galleria nel 1773.

CORRADO RICCI.



LUCA SIGNORELLI

(1450 ? - 1523)

SACRA FAMIGLIA
Tavola, 130 × 130 cm.
FIRENZE, Galleria degli Uffizi

PODEROSO artista di transizione come Melozzo da Forlì e come il Verrocchio, il Signorelli ha le sue radici nell'arte severa di Pier della Francesca, e i suoi rami estremi nella grande selva su cui eccelle la quercia michelangiolesca. Luca non fu un grande artista pel colore, che spesso ebbe cupo e pesante, ma per la penetrazione della forma, la scienza del nudo, il disegno coraggioso, e la grandiosità dei concetti, qualità tutte che si palesano tanto nei grandi affreschi che nei quadri di cavalletto.

Spirito irrequieto e fiero, egli mena vita randagia e semina le opere sue per diversi luoghi dell'Italia Centrale: da Firenze ad Orvieto, da Loreto ad Arezzo, da Monteoliveto senese a Roma. A Loreto affresca gli Apostoli; a Roma le ultime gesta di Mosè; a Monteoliveto la vita di S. Benedetto; ad Orvieto il poderoso poema dei *Nuovissimi*, con la predica e la caduta dell' Anticristo, la resurrezione dei morti, il castigo dei dannati, e l'entrata in Paradiso, tutti soggetti che, pur essendo rappresentati secondo la leggenda, appaiono là interpretati in modo personalissimo.

Portato dalla stessa sua indole a rappresentare vaste e drammatiche storie, con forme larghe, forti, brutali, spesso nelle opere di cavalletto piace meno, anzi dispiace per certi tratti villani. Non certo, ad esempio, nel tondo degli Uffizi, è garbata la linea che formano le gambe della Madonna, nè fanno gradevole impressione que' suoi grandi piedi calzati contadinescamente e prossimi al piede sinistro di san Giuseppe, piede nudo e non meno grossolano. Ma a chi ben guarda, Luca somiglia in ciò a certi spiriti rozzi ma sinceri, che non si ritraggono davanti alle verità più crude, e dicono tutto ciò che pensano anche se sanno di turbare quelli che ascoltano, salvo poi a rasserenarli subito con buone parole e commoventi attenzioni.

Infatti, si guardino in questo tondo, oltre alla composizione così bene inclusa nel disco, qual senso di devozione è nel san Giuseppe, vero tipo di lavoratore, e quanta calma nella Vergine leggente. Ma la figura più bella e notevole del dipinto è quella di Gesù Bambino colto dal pittore in un moto istantaneo di sorpresa: mentre, cioè, volgendo il capo verso destra e fissando lo sguardo nell'orizzonte lontano alza la manina sinistra. La sua espressione è triste. Che cosa ha egli visto? Forse nell'orizzonte montuoso gli è balenata la visione del Calvario e della croce?

Il tondo fu dipinto da Luca pei Capitani di Parte Guelfa di Firenze, negli uffici della quale si trovava ancora nel 1730. E poichè è noto che quei Capitani avevano ceduto a Luca in Cortona una bottega nel Palazzo Pretorio, così è lecito supporre che il tondo ne fosse il pagamento.

CORRADO RICCI.



GIOVANNI BELLINI

(1460-1516)

ALLEGORIA RELIGIOSA

Tavola, 72 × 117 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

GIOVANNI Bellini è rappresentato nella Galleria degli Uffizi, anzi in tutta Firenze, unicamente da questo quadro, singolarissimo per la sua squisita bellezza, e per l'oscurità del soggetto.

I personaggi sono quelli di una Santa Conversazione: la Madonna, Santi, Sante e putti: ma quando mai l'arte del quattrocento li rappresentò e li distribuì in così strano modo?

Il compianto Gustav Ludwig ha creduto di trovare la chiave dell'enigma in un poemetto francese, « *Pelerinage de l'Ame* », di Guillaume Deguilleville, fiorito nella prima metà del sec. XIV. La scena belliniana rappresenterebbe il giardino paradisiaco, con la Madonna in trono: ai suoi piedi è inginocchiata la Giustizia, protetta dalla spada di san Paolo. Al lato del trono una soave figuretta (così modernamente veneziana!) rappresenta le Sante Donne che confortarono la Vergine nel suo dolore. San Pietro custodisce l'entrata senza chiavi, poichè la porta è aperta. San Giobbe e san Sebastiano, i due santi prediletti ai Veneziani, figgono gli occhi sul piccolo Gesù che scuote l'albero delle *dolci mele*, con che le anime si trastullano. E i frutti, come si intende, significano le parole di Cristo che sole possono appagar le anime...

Intorno agli atti di pia letizia e di sereno martirio che compiono i personaggi si svolge un paesaggio mirabilmente intonato alla scena. Questa *simpatia,* per dir così, tra il soggetto e l'ambiente si riscontra già nella *Pietà* di Giovanni Bellini che è a Brera, dove il cielo, la terra, le acque, torbide e gonfie, piangono con la Madre muta ed esangue, e col san Giovanni urlante. Qui il paesaggio di fondo con le chiare acque tranquille lambenti il piede degli scogli, le piccole umili case illuminate dal sole che scende, il bosco lontano dominato dal castello, tutto spira pace e poesia e partecipa allo stato d'animo dei personaggi.

Il quadro apparteneva alla Galleria Imperiale di Vienna, dove già portava il nome di Giovanni Bellini; nel 1793 pervenne in cambio di altre opere alla Galleria degli Uffizi e vi fu ascritto a Giorgione. Più tardi, lo credettero del Basaiti, finchè Giovanni Morelli non lo restituì al Bellini, di cui è un'opera delle più curiose, seducenti e perfette

CORRADO RICCI.



VITTORE CARPACCIO

(1450-1525 ?)

FRAMMENTO DI UNA CROCIFISSIONE

Tavola, 65 × 41 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

VITTORE Carpaccio, allievo di Lazzaro Bastiani, è da considerare come il più prodigo e vivace espositore della vita, dell'ambiente e dell'atmosfera veneziana.

Per lui gli argomenti sacri non furono che pretesto a ritrarre i porti, i canali, le navi, i campi, i ponti, i palazzi, le camere dei ricevimenti, i costumi d'ogni grado di cittadini dal rozzo marinaio al baldo guerriero, dal popolano negletto alla dama sontuosamente vestita.

Il gruppo di persone che si vede nel quadretto che riproduciamo si poteva benissimo incontrare, intorno all'anno 1500, sulla Riva degli Schiavoni, o nella Piazza di San Marco. Giovani cavalieri dalle vesti attillate, dalla bionda chioma diffusa e dai cappelli piumati; soldati vestiti di maglia, di corazza, e armati di scudo e d'alabarda: vecchi ravvolti nell'ampia tonaca di broccato a fiorami d'oro e rossi, coperti d'alti turbanti; mercanti mori giunti pur allora dalle coste africane... conversano placidamente insieme, e il sole batte lietamente su di loro, destando mille luci e mille riflessi dai metalli lucenti e dalle stoffe fiammanti, e indugiando violentemente in mezzo, sopra un manto giallo così da ricordare certi fulgori apparsi nell'arte col Rembrandt, un secolo e mezzo dopo.

Eppure questo fastoso, elegante, placido gruppo di persone scambianti in tranquilla conversazione le notizie correnti del giorno, in origine, era parte d'una... Crocifissione! Uno dei soldati anzi siede sopra il tronco d'una croce che sta per essere alzata.

Ma quando Vittore Carpaccio dipinse quella *Crocifissione* di cui forse è uno studio il disegno della raccolta Heseltin di Londra? E per chi la dipinse? E quando e perchè fu tagliata? E il resto dove e come è finito? Purtroppo non si ha notizia che vada più indietro del 1882, nel quale anno la signora Isabella Bianciardi Pini di Firenze vendette il frammento descritto alla Galleria degli Uffizi per 11500 lire.

Il rimpianto della rovina non può essere che grande nell'anima degli amatori d'arte. Il frammento che resta prova che mai forse Vittore Carpaccio salì più in alto per la bellezza delle forme, per lo splendore del colorito.

CORRADO RICCI.



LORENZO COSTA

(1460-1535

SAN SEBASTIANO

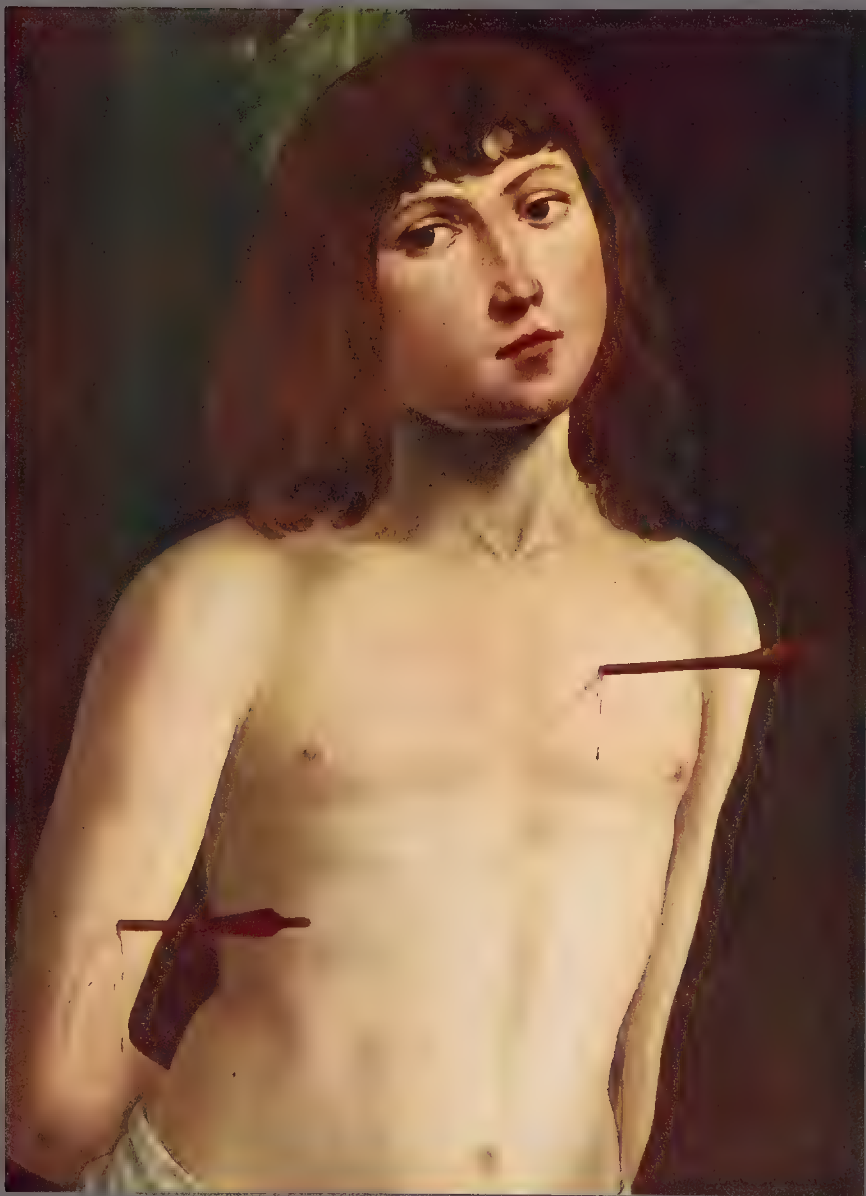
Tela, 55 × 35 cm

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

LORENZO Costa è uno dei tanti pittori ferraresi che nobilitarono la corte di Giovanni II Bentivoglio. Andato infatti a Bologna nel 1483, vi rimase lunghissimo tempo, sino cioè alla caduta del Bentivoglio stesso avvenuta nel 1506, dopodichè passò a Mantova a prendere, sotto Isabella d'Este, il posto del Mantegna! I vecchi scrittori ferraresi fanno di lui il maestro del Francia; i vecchi scrittori bolognesi, invece, un allievo. Piccole vanità regionali! La verità è solo che il Costa e il Francia si sostennero a vicenda, lavorando insieme di buona concordia in diversi luoghi, come nel distrutto palazzo bentivolesco, nella chiesetta di Santa Cecilia, per la chiesa della Misericordia, e altrove. Che Lorenzo apprendesse da Ercole Roberti si potrà sempre riconoscere dai suoi trionfi e dai ritratti della famiglia di Giovanni II Bentivoglio che ornano la cappella che costui si fece erigere in San Giacomo. In processo di tempo, attratto dallo splendore cromatico e dalla gentilezza del Francia, si modificò; ma poi, vivendo ancora a lungo, sino a sopravvivere a Leonardo, a Raffaello ed anche al Correggio, non ebbe lena d'affrontare la « maniera moderna ». Così la sua andata a Roma nel 1503 non aveva influito per nulla sullo spirito suo per eccellenza conservatore. Comunque, è artista amabile, sempre nobile nella ricerca dei tipi; qualche volta un po' trito e slegato nelle composizioni, ma nei soggetti semplici, di buon equilibrio e talora anche grandioso.

La tavoletta col *San Sebastiano*, di cui offriamo la riproduzione, fu, nel 1905, rinvenuta in casa privata a Castiglion Fiorentino e ci fu offerta come lavoro del Perugino o di qualche umbro suo seguace. Mai lerciume di polvere e di fumo coprì pittura più conservata! Ripulita con grande semplicità e facilità, il martire giovinetto si rivelò subito come una delle cose più amorose e gentili dell'insigne pittore ferrarese.

CORRADO RICCI.



LORENZO DI CREDI

(1459-1537)

L'ANNUNCIAZIONE

Tavola, 87 × 71 cm.

FIRENZE, Uffizi

FU Lorenzo di Credi « tanto finito e pulito nei suoi lavori, che ogni altra pittura, a comparazione delle sue, parrà sempre abbozzata e mal netta ».

Così dice il Vasari del nostro pittore, e spinge poi l'elogio fino al biasimo, quando aggiunge che « la troppo estrema diligenza non è forse più lodevole punto, che si sia un'estrema negligenza ».

Ma qui la cura leonardesca dei particolari non soverchia la bella larghezza dello stile, tanto più mirabile in un quadretto di piccole dimensioni. Ampio e poetico il paesaggio di fondo, dalle colline azzurre sul cielo azzurro, come spesso vediamo in Toscana, e i viali nitidi fra gli alberelli verdi e lucenti: grandiosa e bellissima l'architettura ricca d'ornati lumeggiati con amorosa pazienza. Nell'ombra si intravede il letto della Vergine riccamente intagliato e coperto di un drappo su cui risalta il cuscinetto rosso. Ma questi particolari non giungono a sopraffare la scena principale. L'angelo si avanza umilmente, quasi in atto di chieder perdono dell'annuncio di gloria e di dolore che è venuto a recare: e la Vergine, quasi presaga, alza la mano in atto di rispondere: « che dici tu mai? ». Il viso di Maria corrisponde, così nell'ovale un poco largo, come nel colorito, al tipo consueto a Lorenzo; ma la scena ha un'importanza di idealità e di gentilezza, che non si trova sempre nei suoi quadri.

Nella predella, a chiaroscuro, sono narrate, quale commento al quadro, le tre storiette del Paradiso Terrestre, nascita, peccato e cacciata dal Paradiso, che trovano la conclusione redentrice nell'annunzio che l'angelo reca alla Vergine.

Il quadro, malgrado l'evidenza della maniera di Lorenzo, fu attribuito al Ghirlandaio, e come opera del Ghirlandaio venne agli Uffizi nell'anno 1675 dall'eredità del cardinale Leopoldo de' Medici.

CORRADO RICCI.



MARIOTTO ALBERTINELLI

(1475 - 1515)

LA VISITAZIONE

Tavola, 231 × 147 cm

FIRENZE, Uffizi

« ERAGLI entrato in fantasia », dice il Vasari del nostro pittore, « che le pitture che non avevano rilievo e forza e insieme dolcezza non fossino da tenere in pregio ». Ed ecco definite le qualità singolarissime che fanno di questo quadro il capolavoro di Mariotto Albertinelli. Le due figure semplici e solenni si salutano in tacita, profonda commozione: pudica l'una, e quasi timorosa; l'altra incoraggiante e trepida, nel materno gesto di protezione. Intorno alle due possenti figure l' aria circola in un giuoco sapiente di ombre e di luci: le pieghe ampie e bellissime dei manti seguono le nuove regole insegnate da Leonardo; la composizione sopratutto è mirabile di semplicità e di nobiltà, colle due teste che si accostano formando il vertice di un triangolo sotto l'arco di bella e ornata architettura e di contro il cielo luminoso. Il colore ricco e succoso nei toni vivaci di turchino, di rosso, di verde e di giallo, arriva a un'armonica fusione che aggiunge forza e dolcezza all'insieme.

Qui il seguace di Fra Bartolomeo, anzi il suo fedelissimo discepolo, raggiunge per una volta il Maestro, e afferma una sua personalità così nel sentimento come nell'esecuzione.

La bella tavola fu fatta per la chiesa della Congregazione dei Preti di S. Martino; poi fu dall'ufficio del Patrimonio Ecclesiastico messa all'Accademia di Belle Arti, donde nel 1786 fu portata agli Uffizi. Sui pilastri è segnata la data MDIII e sotto il quadro, in una predella, sono rappresentate: l' Annunciazione, la Natività di Cristo e la Circoncisione.

Agli Uffizi si conserva, di questa *Visitazione*, un bellissimo disegno originale in matita rossa.

CORRADO RICCI.



LEONARDO DA VINCI

(1452 1519)

L'ANNUNCIAZIONE

Tavola, 98 × 218 cm.

FIRENZE, Uffizi

IN questa *Annunciazione* noi sentimmo sempre la voce di Leonardo. La leggiadria delle figure, la cura nel ricercar le pieghe larghe e solenni, la nobiltà elegante dell'insieme, si opponevano per noi all' attribuzione a Lorenzo di Credi, il quale, malgrado i suoi pregi di pittore severo, non è mai così distinto e signorile nel disegno ed è assolutamente incapace di ritrarre mani così mirabilmente espressive come quelle della Vergine. E tanto meno potevamo fare a Rodolfo del Ghirlandaio, pittore più tardo, alquanto sgarbato nel disegno e violento nella distribuzione del colore e della luce, l'onore di crederlo autore di questo quadro delicatissimo, dove ogni particolare è cercato assai più che l'effetto.

Più ci persuadeva il nome del Verrocchio: pur non riscontrando in queste figure il senso scultorio che hanno quelle del *Battesimo di Gesù*, nel qual quadro differisce da questo anche il paesaggio, e le figure non hanno tanta leggiadria. Malgrado ciò, alcuni elementi propri al Verrocchio qui sono evidenti; ma sono appunto gli elementi attinti all'arte sua da Leonardo.

Tale convinzione trovò una definitiva conferma nel disegno di Leonardo che si conserva nella collezione di Oxford: disegno tracciato certamente dalla mano stessa del Maestro, e che è lo schizzo della parte superiore della manica destra nel vestito del nostro Angelo annunziante: colla singolare attaccatura delle pieghe leggere e abbondanti trattenute dal nastro.

Ciò toglie ogni dubbio alla gloriosa paternità della nostra *Annunciazione*, che, pur essendo opera giovanile, già palesa le qualità caratteristiche di Leonardo. Le ampie pieghe sfaccettate così da non formar le solite curve uguali, pur essendo studiate sul vero, sono animate e quasi idealizzate da un'eleganza tutta particolare. La nobilissima testa dell' Angelo par che sogguardi con intensa penetrazione la Vergine, che tradisce la sua emozione contenuta, in una lieve contrazione nervosa della mano destra. L'erba della prateria, densa, non a ciuffi come quella nel *Battesimo* del Verrocchio, è ricercata nella forma di ogni stelo, e dei fiori, vellosi spesso come edelweiss; tali li rivedremo più tardi nella *Vergine delle Roccie*. Così gli alberi, querce, abeti, cipressi, sono studiati nelle loro particolarità con quell' intenzione quasi scientifica, propria a Leonardo; e i monti e gli scogli conici sono già gli stessi che rimarranno tipici del Maestro e della sua scuola. E solo di Leonardo può essere in quel tempo la coraggiosa e perfetta prospettiva levata arditamente da un punto orizzontalmente centrale ed elevata poco più di due terzi verticalmente.

Questo quadro affascinante e prezioso rimase in passato pressochè sconosciuto, confinato com'era nella solitaria chiesa di Monte Oliveto presso Firenze, eretta sopra un colle boscoso nel 1375 e ricostruita nel 1472 con la forma elegante che oggi conserva. Se il quadro fu commesso poco dopo a quell'anno, le date rispetto a Leonardo corrispondono perfettamente. Egli infatti nel 1472 aveva vent' anni, e nel 1476 si trovava ancora nella bottega del Verrocchio.

CORRADO RICCI.



PIETRO VANNUCCI
detto il PERUGINO

(1446-1534)

RITRATTO DI FRANCESCO DELLE OPERE

Tavola. 53 × 42 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

È una delle opere più belle del Perugino, e del periodo migliore. Il Perugino fu un pittore *disuguale* che, dopo aver fatto capolavori di bellezza e di sentimento, s'abbandonò a fiacchezze indicibili, mal sorretto dalla mediocre fantasia. L'anima sua d'artista languì man mano che s'allontanò dalle fonti a cui si era abbeverato dapprima, dell'arte di Pier della Francesca, di Luca Signorelli, del Verrocchio, di Leonardo, stemperandosi in un languore di forme e di colorito mal vantato col titolo di *misticismo umbro!*

Ma il ritratto di Francesco delle Opere è una cosa magnifica, sufficiente a giustificare la fama d'un pittore. In esso la larghezza del fare italiano s'accoppia alla severa obbiettività fiamminga, la solidità della forma a quella del colore; e il paese, cosa che non sempre riesce nei ritratti, pur nella sua piccolezza si lega all'immagine scura e grande. È una linea soave di monti e di piani, tutti proni in adorazione del lago (certo il Trasimeno) e sotto un cielo biancheggiante nel quale la ricca e arruffata capigliatura di Francesco delle Opere sembra soavemente perdersi, pervasa, corrosa quasi dalla luce.

All'identificazione così dell'autore come della persona ritratta si venne tardi. Il quadro, rimasto nella Galleria Pitti sino al 10 luglio 1833 e in quel giorno passato agli Uffizi, erasi, fino allora, ritenuto opera di Giacomo Francia! Nessuno aveva guardato che a tergo della tavoletta, in lettere ritenute oggimai da tutti autentiche, si legge: « *1494, de Luglio, Pietro Perugino Pinse* ».

In seguito a questa *scoperta* si volle non solo che il Perugino avesse eseguito il dipinto, ma anche che lo rappresentasse, e perciò s'incluse nella raccolta degli autoritratti. Sfuggì insomma che dopo le parole riferite si leggeva ancora: « *franc. de lopere* »; sì che tutto insieme diceva: « *1494 de luglio Pietro Perugino pinse Francesco de l'Opere* ».

Si ebbero pertanto il nome della persona effigiata, quello del pittore e la data rispondente al suo più fervido e vigoroso momento.

Fioriva in Firenze nella seconda metà del sec. XV una famiglia detta *Delle Opere* perchè contava diversi individui datisi a tesser stoffe di seta *ad opera*, ossia *operate*. Un Lorenzo di Pietro, ad essa appartenente, ebbe diversi figli: uno fu il notissimo Giovanni, detto delle *Corniole* perchè intagliava corniole e altre pietre dure; un altro, quel Francesco appunto, cui Pietro Perugino fece il ritratto nel 1494, e che morì due anni dopo in Venezia. Ma anche costui, quantunque meno famoso, fu un artista e un abile intagliatore di pietre dure. Giovanni delle Corniole morendo vuole infatti che si ricordi che « quasi tutti i suoi beni che lui ha, et ancora ogni industria circa il suo esercizio d'intagliare le corniole è provenuto per grazia e benefizio del detto Francesco, il quale lui ebbe sempre in luogo di padre ».

E veramente nella serietà del volto si appalesa una sicura bontà, la quale fa fede che il *Timete Deum* che stringe nella destra, non fu per lui un semplice motto, ma un vero sentimento.

Corrado Ricci.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

RITRATTO DI DONNA

Tavola, 63 × 48 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

NON bella nè giovine è la donna ignota che fissa, tra distratta e malinconica, il riguardante. Nè ha vesti sontuose: nè porta segno alcuno d' appartenere a classe elevata. Le spalle nude sembrano leggermente incurvarsi, e la quadruplice sottile catenella veneziana che regge la crocetta segna, con toccante discrezione, e per via di lievissime ombre, la magrezza delle spalle e del petto; e questo, insieme al collo lunghetto, dà all'opera, di primo momento, un carattere ancora quattrocentesco. Ma l'esecuzione perfetta, scevra da qualunque timidità o durezza, la rivelano superiore di gran lunga, e posteriore agli altri ritratti di Raffaello, della Doni, della Gravida e di sè stesso. L'anima sensibilissima del prodigioso pittore è sotto l' influenza di Leonardo, quando egli esegue questo ritratto, che ricorda, nella posa e nell' incanto misterioso, quello celeberrimo di Monna Lisa del Giocondo.

In che consiste infatti il fascino che esercita questa figura severa, senza sorriso sulle labbra e nello sguardo? Non basta a spiegarlo la mirabile esecuzione di quelle mani affusolate, nobilissime, (perfette nell'attaccatura delle unghie) e vive e mosse come poche altre ne conosciamo nell'arte: di quella tela candida a sbuffi rigonfi con la natural sostenutezza della tela stirata, nelle maniche e le fitte crespe del grembiale, e il fine ricamo di seta nera, di cui si distinguono i punti diversi alla scollatura, alla manica, al polso. E non parliamo del mistero di quel viso severo e pur dolce, di cui le linee e le ombre e il colore diventano sentimento, vita, e che vi attrae e vi interessa come cosa, anzi come creatura vera!

Tanta intensità ottenuta con così semplici mezzi, ha fatto pensare a più d' uno che l'opera fosse dello stesso Leonardo; e qual maggior vanto per un quadro che quello di suggerire insieme i due altissimi nomi di Raffaello e di Leonardo?

Non così guasto come da alcuni si disse, ha pur sofferto per alcuni ritocchi, sopratutto sul petto e sul collo. Con l'indicazione: *ritratto di femmina*, compare per la prima volta in un inventario del 1710 attribuito a « *Raffaello Sanzio detto di Urbino* ». Passò di poi ad ornare la Villa del Poggio a Cajano, giacchè di là venne agli Uffizi nel 1773. Fu creduto volta a volta il ritratto di Maddalena Doni, della madre di Raffaello, o di una sua sorella: ma le supposizioni caddero tutte ad una ad una; e l'ignota che fissa tra malinconica e distratta il riguardante non ha bisogno di un nome per vivere nella memoria di colui che passando per la Galleria è degno di sentirsi chiamare da quella voce sommessa e dolce.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

MADONNA DEL CARDELLINO

Tavola, 106 × 75 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

« EBBE Raffaello amicizia grandissima con Lorenzo Nasi; al quale, avendo preso « donna in que' giorni, dipinse un quadro, nel quale fece, fra le gambe alla « nostra Donna un putto, al quale un san Giovannino tutto lieto porge un « uccello con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro. È nell' attitudine d'ambidue « una certa semplicità puerile e tutta amorevole, oltre che sono tanto ben coloriti e « con tanta diligenza condotti, che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di co- « lori e di disegni; parimenti la Nostra Donna ha un' aria veramente piena di grazia, « e di divinità; ed insomma il piano, i paesi e tutto il resto dell'opera è bellissimo. « Il quale quadro che fu da Lorenzo Nasi tenuto in grandissima venerazione mentre « che visse, così per memoria di Raffaello statogli amicissimo, come per la dignità « e l'eccellenza dell'opera. Ma capitò poi male quest'opera l' anno 1548 a dì 17 no- « vembre (correggi in 12 di novembre del 1547) quando la casa di Lorenzo insieme « con quelle ornatissime e belle degli eredi di Marco del Nero, per uno smottamento « del monte di San Giorgio, rovinarono insieme con altre case vicine: nondimeno ri- « trovati i pezzi di essa tra i calcinacci della rovina, furono da Battista figliuolo d'esso « Lorenzo, amorevolissimo dell'arte, fatti rimettere insieme e in quel miglior modo che « si potette ».

Così il Vasari descrive l' opera e ne racconta la storia dolorosa. Nell'estrema soavità sua il quadro nuziale è tutto ispirato a intima e dolce lietezza. Gesù Bambino in atto di amorosa pietà accarezza il cardellino che il piccolo san Giovanni raccolse, e quasi ansimante per la corsa, porge al suo compagno. Bello il contrasto tra la quiete dell'uno e il moto trepido e fervoroso dell' altro putto. Armonicamente scultoria la composizione piramidale con la testa della Madonna al vertice e nel centro della scena. Di una dolcezza tutta raffaellesca, la Vergine ha qualche somiglianza col ritratto di Maddalena Doni. Se già la storia e l' influenza leonardesca non rivelassero l' origine fiorentina del quadro, basterebbe a rivelarla il paese di fondo.

Fra le lievi nebbie, che velando ogni cosa, tutto raddolciscono, scorre il fiume in mezzo alle rive erbose; al basso il « cupolone » sovrasta la città; e sulla cima delle colline le torri e i castelli ci portano in piena campagna fiorentina.

La sventura toccata al quadro solo ventisette anni dopo la morte di Raffaello, non mancò, naturalmente, di scemargli pregio e freschezza. Eppure, malgrado le venti o trenta ferite di cui si vedono, a chi ben riguardi, le cicatrici, la *Madonna del Cardellino* rimane opera preziosissima del momento fiorentino; di quel momento, come dice ancora il Vasari, in cui « si conosce l' aumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro Perugino ».

CORRADO RICCI.



ANDREA DEL SARTO

(1486 1531.

MADONNA DELLE ARPIE

Tavola, 208 × 178 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

È forse il più bello, certo il più celebre quadro di Andrea del Sarto, che lo dipinse « per un frate di Santa Croce dell' Ordine Minore (il quale era governatore allora delle monache di San Francesco in via Pentolini, e si dilettava molto della pittura) in una tavola per la chiesa di dette monache ». Così il Vasari che continua descrivendolo: « La Nostra Donna è ritta e rivelata sopra una base di *otto* (correggi in *sei*) faccie, in su le cantonate della quale sono alcune arpie che seggono, quasi adorando la Vergine, la quale con una mano tiene in collo il Figliuolo che con attitudine bellissima la stringe con le braccia tenerissimamente, e con l' altra un libro serrato, guardando due putti ignudi, i quali, mentre l'aiutano a reggere, le fanno intorno ornamento. Ha questa Madonna da man ritta un san Francesco molto ben fatto, nella testa del quale si conosce la bontà e semplicità che fu veramente in quel sant'uomo. Oltre ciò, sono i piedi bellissimi, e così i panni; perchè Andrea con un girar di pieghe molto ricco e con alcune ammaccature dolci sempre contornava le figure in modo, che si vedeva l'ignudo. A man destra ha un san Giovanni Evangelista finto giovane ed in atto di scrivere l'Evangelio, in molto bella maniera ». Nella base, aggiungiamo, si legge: AND. SAR. FLO. FAB. AD SVMMVM. REGINA TRONVM. DEFERTVR IN ALTVM. MDXVII.

Opera grandiosa, questa, che ha preso tutta la monumentalità onde s'ammirano le pitture di fra Bartolomeo, con più il sorriso d' una maggior bellezza di tipi e d'una maggior vivezza di colorito. Il volto alteramente formoso di Lucrezia di Bartolomeo del Fede splende in quello della Madonna con un'energia che sembra far fede della passione d'Andrea per lei, e della brama d'eternarla. Non dimentichiamo infatti che l'artista dipingeva quel quadro nel 1517, e nei primi mesi delle sue nozze con lei rimasta vedova l'anno avanti. Già per Lucrezia egli aveva fatto pazzie e s'era messo in dissidio coi genitori. Così appena libera, la volle in moglie « non riguardando alla virtù dell'arte » nè al grado acquistato in Firenze, « senza far motto a nessuno ». Fu, com'era da aspettarsi, infelice, poichè crebbero in lei « l' alterezza, e la superbia » come in lui « la stoltezza, e la gelosia ».

E forse i soli giorni in cui la felicità non fu turbata furono quei primi in cui il naturale ritegno di Lucrezia lasciò che l'anima d' Andrea s' espandesse nell' affetto per lei e nell'incantevole *Madonna delle Arpie*, così incantevole che ben a ragione Ferdinando de' Medici per averla ristaurò poi ed abbellì con grandissima spesa la chiesa delle Monache, e la tenne nel suo palazzo, donde nel 1785 passò alle Gallerie degli Uffizi.

Uscirono le Arpie, che cingono la base della Madonna, dalla mente e dal pennello d'Andrea come un inconscio vaticinio? Certo esse non tardarono ad eccitare contro di lui l'anima e gli atti di Lucrezia, pur sempre così bella e dominante nella pittura d'Andrea!

CORRADO RICCI.



MICHELANGELO BUONARROTI

(1475-1564)

SACRA FAMIGLIA

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

STANDO alle sue stesse parole, sembra chè la passione maggiore di Michelangelo fosse la scoltura, e che ogni qualvolta doveva distaccarsene per eseguire qualche pittura, lo facesse a malincuore. Infatti, pur nell'atto di dipingere quel prodigio che è la vôlta della Sistina, si lamentava intorno alla difficoltà del lavoro *per non esser sua professione*.

A parte quindi i grandi affreschi di Roma, le opere sue di pittura furono poche e sono oggi divenute anche più rare per la perdita di alcune intorno alle quali le ricerche ci sembrano incomplete.

Il tondo, dipinto ad olio su legno, conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze, è la sola sua opera di cavalletto finita ed indiscussa: finita con un amore da quattrocentista; indiscussa per risultanze artistiche e storiche, mentre non manca chi dubiti dell'autenticità, cui noi crediamo, del *Cristo deposto* e della cosidetta *Vergine Manchester* conservati nella Galleria Nazionale di Londra, e in cui le parti incompiute sembrano blocchi di marmo che attendono non il pennello, ma lo scalpello.

Nel tondo di Firenze la Vergine è rappresentata in ginocchio, nell'atto che alza le braccia e riceve con trasporto d'amore il Figlioletto dalle mani di san Giuseppe che, standole dietro, glielo cala sopra la spalla destra. Nel fondo il piccolo san Giovanni con aria di satiretto sorride alla scena, mentre in un largo montuoso paese, solcato dal fiume, cinque giovani ignudi conversano fra di loro. Ora questa singolarità, sulla quale, manco a dirlo, si è fatta della filosofia, non è che un motivo preso da un tondo d'uguale soggetto, di Luca Signorelli, e non è, forse, che un pretesto per far figure nude, la passione maggiore di quegli artisti e dell'arte di quel periodo.

I biografi moderni davanti a questo solenne dipinto non hanno provato l'entusiasmo degli antichi; vi riconoscono qualità di composizione e di forma, ma vi trovano anche poca spontaneità e certa durezza sgradevole. Il Vasari invece scrive commosso che Michelangelo « fa conoscere nello svoltare della testa della Madre di Cristo e nel tenere gli occhi fissi nella somma bellezza del Figliolo, la maravigliosa sua contentezza e lo affetto del farne parte a quel santissimo vecchio: il quale con pari amore, tenerezza e riverenza lo piglia ».

Noi crediamo che la critica moderna debba tornare sopra il proprio giudizio e convenire che mentre non è il caso di parlar di durezza, la composizione, così circoscritta com'è, in un tondo, è mirabilmente indovinata, e le forme, svolte con trionfo di scorci e di rilievi, sono degne del genio che le creò.

Il Vasari poi continua raccontando che, finita l'opera, Michelangelo la mandò ad Angelo Doni, che gliel'aveva ordinata, chiedendo in una polizza *settanta ducati*. Al Doni il prezzo parve alto e offrì quaranta ducati. Allora Michelangelo replicò che voleva o cento ducati, o la restituzione della pittura. Allora il Doni convenne di dargli i settanta ducati dapprima richiesti: ma alla nuova proposta l'altro rialzò il prezzo e pretese centoquaranta ducati, che Angelo Doni sborsò piuttosto che perdere l'opera.

La cornice, riccamente intagliata ad ornati e con cinque teste di rilievo (probabilmente del senese Barili), è la stessa che Michelangelo le mise. Levata ed imposta ad altro dipinto nello scorcio del secolo XVII, poi passata nei magazzini degli Uffizi, fu rintracciata e rimessa al celebre tondo nel 1900.

CORRADO RICCI.



RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO

(1483-1561)

MIRACOLO DI SAN ZANOBI

Tavola, 195 × 166 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

Il miracolo gentile, rappresentato in questo quadro, si fa risalire ai primi decenni del V secolo. Dalla chiesa di S. Lorenzo di Firenze si trasportava in Santa Maria del Fiore il corpo di San Zanobi. Era crudo inverno: i sacerdoti, che recavano in solenne processione l'arca contenente le sacre reliquie, arrivati davanti al Battistero urtarono con quella in un olmo che sorgeva nella piazza. Al contatto del santo corpo, l'albero dai rami secchi e spogli rinverdì improvvisamente e germogliò fronde e fiori.

Dell' olmo miracoloso furono poi fatte tavole o pale d' altare, una delle quali (con pittura bizantina raffigurante san Zanobi fra i santi Eugenio e Crescenzio) è nella Pinacoteca di Parma: e al posto dove l'albero sorgeva fu posta una colonna commemorante il miracolo.

Ridolfo, figliuolo di Domenico Ghirlandaio, non manca di qualità, pur rimanendo inferiore al padre. Ma se fu pronto e vivace narratore, egli spinse però la vigoria fino a qualche crudezza di colore, e a una certa durezza dei tratti. Questa tavola e l' altra, che si trova pure agli Uffizi, esprimente il miracolo di san Zanobi che risuscita un fanciullo nel borgo degli Albizi, sono forse i suoi capolavori. Nel fondo, che qui lascia distinguere chiaramente *il bel San Giovanni*, parte della facciata e del campanile del Duomo, e la torre della Signoria, egli rivela l' amore che ebbe per la sua città natale; amore cosifatto, che, dice il Vasari, ei non aveva « mai perduta la cupola di veduta, neppur quando Raffaello, che faceva gran conto di Ridolfo, lo chiamò a lavorar con lui a Roma ».

Eseguite, per ordinazione della Compagnia di San Zanobi, le due tavole raffiguranti i fatti di quel Santo, furono, « con molta soddisfazione degli uomini di quella Compagnia », collocate ai lati di una *Annunciazione*, opera di Mariotto Albertinelli: di là passarono all'Accademia di Belle Arti e nel 1794 alla Galleria degli Uffizi.

CORRADO RICCI.



GIOVANNI ANTONIO BAZZI
detto il SODOMA
(1477-1549)

S. SEBASTIANO
Tela, 204 × 145 cm.
FIRENZE, Uffizi

IL Vasari, che nelle *Vite* colle sue straordinarie qualità di narratore e di critico si fa perdonare le inesattezze e le ingiustizie, tratta assai male il Sodoma, come uomo e come artista. Eppure di questo apollineo *S. Sebastiano* egli deve dire che è « opera veramente bella, e molto da lodare », elogio che gli vien strappato a forza dal valore del dipinto, tanto, che, poco dopo, ad attenuarne il significato aggiunge: « ma di siffatte ne fece pochissime ».

Le dimensioni della tela, che sono quelle di un gran gonfalone, impongono all'artista di creare una gran figura; ma non v'è chi se ne avveda, tanta armonia e tanta grazia spira da ogni membro del giovine bellissimo martire. Il volto è quello di un adolescente; ma il corpo quasi completamente nudo non è per nulla acerbo nelle forme complete e perfette; cosicchè nel personaggio così felicemente e amorosamente dipinto par di vedere l'*uomo* nel momento della sua suprema bellezza.

Un angelo scende irraggiando luce intorno a sè, per incoronarlo, ed egli volge gli occhi lagrimosi in alto, quasi a chiamarlo in soccorso. Il paesaggio vago e poetico rivela cerule acque lontane, e brevi colline, e boschi e prati e ponti e cascate in una chiara luce diffusa. Certo è che il Sodoma quando dipinse questa figura di santo, bella come un'opera classica, sensibile e affascinante come i maggiori capolavori del Rinascimento italiani, era nel momento più felice e compiuto della sua carriera artistica. Quasi nello stesso tempo egli creava la sorella del nostro *S. Sebastiano* nella soavissima *S. Caterina* che in S. Domenico di Siena seduce colla sua leggiadria e commuove col suo dolore.

Giovanni Antonio Sodoma « aveva gran fondamento nel disegno nel quale sapeva che consiste l'eccellenza degli artefici », dice sempre il suo giudice più severo, il Vasari; oltre a ciò possedeva, delicato, profondo, poetico, il senso del colore, e il contatto con Leonardo aveva anche reso più squisito quel felice intuito di formosità che fece del Sodoma il pittore dei più affascinanti e perfetti tipi di umana bellezza nell'arte. Chi può misurare l'influenza di lui sulla pittura senese che ormai pareva colpita di sterilità? Non fu il Sodoma, colla sua potenza e libertà, che portò in quell'ambiente ritardatario il verbo nuovo dell'arte, nella sua forma più chiara e più seducente?

Il gonfalone, che porta sull'altra faccia la Madonna col Putto e, in basso, S. Gismondo, S. Rocco e alcuni battuti in ginocchio, fu ordinato al Sodoma dalla Compagnia senese di S. Sebastiano in Camollia, per il prezzo di venti ducati d'oro, il 3 maggio 1525. Il Vasari racconta che alle prime rimostranze dell'autore, che non trovava più il compenso adeguato all'opera, gli uomini della Compagnia aggiunsero, in più, dieci ducati d'oro al prezzo convenuto. Del che non ebbero a dolersi, quando da alcuni mercanti lucchesi furono offerti, per il gonfalone del Sodoma, trecento ducati d'oro! La Compagnia rispose di non voler « privarsene e privare la città di così bella pittura ».

Nel 1786 Leopoldo I d'Austria Lorena lo comperava per duecento zecchini, e lo collocava nella Galleria di Firenze.

CORRADO RICCI.



ANTONIO ALLEGRI
detto il CORREGGIO

(1494-1534)

VERGINE ADORANTE

Tela, 81 × 67 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

QUESTO singolare quadretto del Correggio, è stato, fra i suoi, uno dei più discussi. Forse, senza volerlo, aprì il varco ai dubbi il Mengs, trovandolo eseguito con *minor forza* del solito e poco studiato nella composizione e nella veste. Il Mengs a sua volta non nascose l'artificiosa meticolosità dell' esecuzione, e la soverchia tenerezza del colorito, ma vi trovò tutti i caratteri del Maestro, e specialmente la vivezza del movimento.

La parte luminosa del quadro è formata dal Bimbo vivamente radioso, dalle mani della Madonna e dalla testa di lei; ma in questa i toni cromatici non sono fusi ed eguali. Le pieghe sono larghe ma un poco affaticate, mentre i rapporti fra il rosso della veste e il turchino del manto foderato di un verde giallastro, non vibrano con un accordo perfetto. La parte debole, dunque, è nel colore. Ma com' è compensata dai pregi affascinanti della composizione e della vita!

Il Bimbo (uno scorcio perfetto) rivela l'agitazione istintiva e incosciente che lo fa tendere una manina verso la Madre, mentre questa, china su lui, col più soave sorriso apre le mirabili mani, che più del volto rivelano il sentimento, e sembra esclamare: « Chi al mondo più bello di te? ».

Il fondo del quadro, quantunque un poco freddo di fronte alle tinte calde diffuse nella figura della Vergine, è modernamente concepito. Siamo in un tempio diruto, con una grossa colonna a sinistra, alla cui base è appoggiata una catasta di legna. A destra rimangono i ruderi di una scala coi gradini coperti di pietre e di erbe. Al di là si stende un vaporoso fondo di alberi e di colline; una palma flessuosa si piega al vento.

Per quanto sia impossibile non avvertire i danni recati dal tempo a questo dipinto, annerendone alcune parti e alterandone i rapporti, pure bisogna ammettere che esso uscì poco fortunato nel colore dalle mani del Maestro, al quale probabilmente fallì un effetto di luce mattinale cercato con un poco di sforzo ed espresso incompiutamente.

Questo quadretto fu regalato dal duca di Modena a Cosimo II de' Medici, e posto nella Galleria di Firenze nel 1617.

CORRADO RICCI.



GIORGIO DA CASTELFRANCO
detto GIORGIONE

(1475-1510)

LA PROVA DEL FUOCO

Tela, 88 × 71 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

La scena si svolge sopra un fondo di paesaggio che è certamente tra i primi dell'arte veneziana; ed è bellissimo per la varietà delle luci e delle ombre, per la giustezza dei piani, e il sentimento e la poesia che lo animano. Ma l'artista è ancora acerbo: si conta che quando dipinse questa tavoletta non avesse ancora vent'anni di età! Infatti la composizione consiste di una serie quattrocentistica di personaggi allineati sul primo piano, senza che l'azione giustifichi i vari gruppi. Ancora si sente nell'eccessivo inclinar delle teste e in alcune figure (come il guerriero con l'elmo piumato e la corazza) un'eco peruginesca. Ma attraverso queste mende par già di scorgere qui tutti i segni della grande personalità artistica destinata ad occupare uno dei primi posti nella storia della pittura.

L'ovale dei visi allungato; gli occhi accostati; i vestimenti fantastici; i grandi e densi alberi del fondo e la profonda poesia del paese sono caratteristiche del Giorgione; ma dove il giovanissimo artista rivela qui il suo temperamento è nella magìa del colore.

Bene ha detto il Justi: il quadretto par fatto al solo fine di accostare le più svariate e audaci note coloristiche in un gruppo incantevole. A cominciar dal primo gruppo a sinistra si osservi la bellezza del rosso tappeto sul bianco marmo del trono: e il gran mantello verde con la nota bianca dell'ermellino e quella lieve nota viola della cuffia, nel primo personaggio a sinistra: e la novità e il coraggio di quelle macchie di un nero profondo...

Nel piccolo gioiello giorgionesco è rappresentata una leggenda ebraica poco nota, e assai raramente rappresentata. Mosè bambino, quando fu recato la prima volta dinanzi a Faraone vedendogli luccicar in testa la corona sul capo, fece, alla prima, l'atto di levargliela di capo. Ciò parve, naturalmente, di sinistro presagio e, (per intercessione forse della figliuola del tiranno), onde dissipare ogni dubbio che il bambino ritrovato dovesse un giorno diventare nemico e spogliatore, si sottopose il piccolo Mosè alla prova del fuoco, che Giorgione figurò in questa tavoletta. Si offrirono cioè al bambino due piatti: uno colmo di monete d'oro, l'altro di braci ardenti. Il piccino, infantilmente attratto dal fiammeggiar del fuoco, sdegnò l'oro e si scottò, è vero, le manine, ma ebbe salva la vita dall'oroscopo che lo dimostrava nato al sacrificio più che alla prepotenza.

Questo quadretto era, col « *Giudizio di Salomone* » suo gemello, nella villa Medicea di Poggio Imperiale.

Ora figurano ambedue agli Uffizi. Ma non v'è chi non si accorga che la *Prova del fuoco* è di gran lunga superiore per bellezza e per finezza di esecuzione all'altra tavoletta.

CORRADO RICCI.



TIZIANO VECELLIO

(1477-80—1576)

LA MADONNA COL PUTTO, S. GIOVANNINO E S. ANTONIO

Tavola, 79 × 115 cm.

FIRENZE, Uffizi

LA lunghissima carriera artistica di Tiziano comincia con una serie di quadri dov'è rappresentata la Vergine col Putto e vari Santi, sia che il soggetto gli fosse suggerito dal Palma suo maestro, sia che lo vincesse il desiderio di rendere la bellezza della tenera scena materna. Questa, tra i quadri simili di Vienna, di Dresda, di Parigi e di Londra, è forse il più bello. Ancora vi si scorge l'influenza del Palma Vecchio, ma l'affascinante tavolozza tizianesca, coi suoi accordi perfetti, colla ricchezza e la gioia dei suoi toni caldi, colla molle freschezza delle sue carni, già trionfa in questa scena intima e soavissima. Il protagonista è il Bambino: e come gli occhi e l'azione della Madre, del S. Giovannino e di S. Antonio sono concentrati in Lui, così chi osserva il quadro non sa staccar lo sguardo dalla figura viva e vibrante del Putto, prodigiosa di grazia e di verità. Egli stringe al seno le rose, non colle sole manine, ma infantilmente aiutandosi colla gambetta sinistra sollevata; e il visetto serio, cogli occhi fissi alle altre rose che S. Giovannino gli porge, par che dica: come prender quelle, senza lasciar cadere queste? Nessun presagio sinistro turba l'intima gioia, tutta umana, di questa scena di famiglia: e la crocetta di legno che S. Giovannino brandisce come un trastullo innocente non vale a ricordare la tragica fine che aspetta il roseo e bellissimo bambino. La testa leonardesca del Santo Eremita, mirabilmente dipinta, e quella della Madonna, staccano di chiaro su un drappo bruno; mentre dietro i due putti si apre un luminoso paese già completamente tizianesco per fattura e per sentimento.

In questo lavoro giovanile (il quadro è del 1506) Tiziano sa già ottenere nella fusione di tinte, nel solido impasto, nelle velature, nelle ombreggiature, nelle mezze tinte, quegli effetti di colore veri, vividi, attraenti, che faranno poi di Tiziano uno dei principi del pennello. L'arte che egli apprese dal vecchio Palma, di cui qui appar chiara la traccia, ha già qualche cosa di più signorile, di più profondo e grandioso: le carni sono più abilmente dipinte, come risulta da quel gruppo di diversi nudi accostati: le mani della Vergine, il braccio di S. Giovannino e il corpicciuolo meraviglioso del piccolo Gesù.

Il volto della Vergine, che ha un poco sofferto per screpolature e spellature, mostra la sua somiglianza col viso del Figlio; sulla tunica del Battista si legge: *Ticianus F.* Il bel quadro, proveniente dalla Galleria dell' arciduca Leopoldo Guglielmo, venne ad arricchire la Galleria degli Uffizi nel 1792, in virtù di uno scambio fatto tra Firenze e Vienna.

CORRADO RICCI.



TIZIANO VECELLIO

(1477-80—1576)

FLORA

Tela, 79 × 63 cm.

FIRENZE, Uffizi

LAURA Dianti, amante o moglie di Alfonso d'Este? o *la Bella* di Tiziano? Il Sandrart nel XVII secolo scriveva sotto la stampa riproducente questa figura di donna:

« *Vere viret tellus placido perfusa liquore*
« *A Zephiro et blando turgida flore viget.*
« *Flora modo veris, Titiano pectus amore*
« *Implet, et huic similes illaqueare parat* ».

Non sappiamo però da quali ragionamenti egli fosse condotto a vedere in questa bellissima creatura il ritratto di una cortigiana.

Certo dall'atteggiamento e dall'acconciatura spira un'aria di molle sensualità. Quei capelli ondulati furono con lunghe cure *biondeggiati* al sole (come mostra in una delle illustrazioni *Degli habiti antichi*, il cugino di Tiziano, Cesare Vecellio) e forse, se il collo e il petto e le carni fossero meno rosee e perfette, la bella donna non lascerebbe cadere con tanta negligenza la finissima camicia di lino. Nel dolce gesto d'offerta, che ella fa, di rose e di fiori, c'è un senso di lusinga, sia pure incosciente, che lo sguardo fisso e vivo, quasi sottolinea. Ma noi non sappiamo vedere in questa personificazione della bellezza, fresca, sana, serena, un ritratto.

Qui è resa la pura e perfetta bellezza, quale la concepivano i Veneziani d'allora, che ai lieti costumi, ai facili piaceri, andavano associando un amore crescente per i modelli dell'arte antica, e lo studio dei poeti latini....

Nulla di realistico in questo quadro (che data probabilmente dal 1515), di una tecnica e di un'arte raffinatissima, nel largo modellato, nelle ombre trasparenti, nel dolce degradare di mezze tinte e di riflessi.

Questo preziosissimo dipinto nella prima metà del secolo XVIII era in possesso di don Alfonso Lopez, ambasciatore spagnuolo ad Amsterdam, dal quale passò all'arciduca Leopoldo Guglielmo, e dalla Galleria Imperiale di Vienna a Firenze il 18 dicembre 1793.

CORRADO RICCI.



SEBASTIANO LUCIANI
detto DEL PIOMBO
(1485-1547)

DAMA ROMANA (presunta FORNARINA)

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

QUANDO, rispetto ad un'opera ragguardevole, nella storia dell'arte s'infiltra un errore che, piuttosto che riguardare la tecnica, riguarda il sentimento, l'imporre poi la correzione, anche se rafforzata dai più sicuri argomenti, riesce non dirò difficile ma addirittura impossibile. Nessuno, io credo, otterrà più che alla giovane Sibilla del Cagnacci, conservata nella Galleria Barberini di Roma, siano levati i nomi di Beatrice Cenci e di Guido Reni, e nessuno così otterrà che all'opulenta Dama Romana di Sebastiano del Piombo, che si ammira nella Galleria degli Uffizi in Firenze, siano levati i nomi di Fornarina e di Raffaello, frutti di un volgare equivoco in cui cadde l'abate Tommaso Puccini, assai tardi, sul declinare del secolo XVIII.

Riferendosi al passo in cui Giorgio Vasari racconta che a' suoi tempi in casa di Matteo Botti, mercante fiorentino, si trovava un ritratto bellissimo dell'amante di Raffaello, dipinta da lui, il Puccini indusse senz'altro che il quadro dovess'essere questo stesso della Dama Romana, e s'afforzò nella sua opinione raccogliendo vagamente o imbrogliando ad arte la notizia che un Matteo Botti aveva lasciato ogni suo bene al Granduca di Toscana. La scoperta menò rumore e fece rapidamente fortuna, e non valsero e non varranno forse ad infirmarla presso le anime sentimentali le rigorose ricerche di Enrico Ridolfi: il quale sin dal 1891 ha provato che il Puccini ha confuso quadri e persone. Matteo Botti, che elesse suo erede universale il Granduca di Toscana, fu un pronipote di quello che il Vasari nomina, e la donazione avvenne nel 1619, mentre la *Dama Romana* si trovava già nella Galleria degli Uffizi nel 1589, come risulta da un inventario di quell'anno. Oltracciò è provato che il ritratto posseduto dal Botti era quello che oggi si ammira pure in Firenze, nella Galleria Pitti, sotto il nome di *Donna velata*, e che ormai tutti riconoscono di Raffaello.

Ma da chi fu dipinta e a chi appartenne anticamente la pretesa immagine di colei che suscitò una passione violenta nel cuore del mite Raffaello?

Da un vecchio inventario del 1589 risulta che allora si riteneva opera di Raffaello: ma poi, nel 1635, appare assegnata a Giorgione, e l'attribuzione dura indiscussa per più di un secolo e mezzo, sino, cioè, alle propalazioni favolose del Puccini, dopo le quali nasce timido, ma poi grandeggia e s'impone, il parere che si tratti di cosa di Sebastiano Luciani detto del Piombo, mentre alcuni ricercano se invece della Fornarina non rappresenti per caso Vittoria Colonna, o quella Beatrice d' Este, che fu nota cortigiana, amata da Lorenzo de' Medici duca d'Urbino. Tutte induzioni vaghe basate su frasi ancora più vaghe!

Al nome di Raffaello, quale autore del dipinto, qualche solitario studioso è ancora fedele. A quello del Giorgione non si può più assolutamente pensare, perchè, mentre il ritratto reca la data del 1512, si sa ch'egli morì nel 1511. A Sebastiano del Piombo pensano i più ed i più autorevoli, movendo dal Cavalcaselle e dal Morelli. Vedono in quel superbo pezzo di pittura le forme grandiose e il colorito denso dell'eclettico frate che congiunse alla vigoria veneziana la plasticità romana.

E se l'opera, come pare, è veramente sua, potrebbe benissimo esser la stessa che il Vasari ricorda dove dice che proprio in Firenze, in casa di Luca Torrigiani, si trovava una « femmina con abito romano ».

CORRADO RICCI.



GUIDO RENI

(1574-1642)

SAN BERNARDO DA CHIARAVALLE?

Tela, 115 × 86 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

L'AUREOLA del Santo non toglie nulla all'umanità della persona effigiata. Noi ci troviamo d'innanzi al ritratto di un abate cistercense, in tutta la sua rude verità, con tutti i più spiccati caratteri della sua personalità. Si tratta, insomma, d'uno dei tanti ritratti *votivi* che sono ad un tempo l'immagine dell'offerente e l'effigie del Santo dello stesso nome (forse san Bernardo da Chiaravalle), oppure del Santo eletto a protettore.

Non una grinza, non una ruga della pelle raddoppiata e crespa si vede trascurata nel devoto volto, non magro ma vestito di carne sciupata, dissanguata, tinta appena alle labbra e alle guance d'un rosso non sano. Una forte luce lo irradia e lo fa staccare dalla penombra del fondo (dove si intravedono una tenda pavonazza e il pastorale) e di sopra alla cocolla potentemente nera. Solo più in basso troviamo un'altra parte illuminata: le mani magnifiche nella loro trascuratezza e nel loro abbandono, uscenti dalla tunica candida e poggiate a una tavola su cui stanno la mitra e le sue infule.

Nell'insieme è una delle cose più potenti del Maestro; ed anche delle più rare, perchè egli dipinse pochissimi ritratti. Il Malvasia, infatti, nella *Felsina Pittrice* ci racconta che Guido « chiamato in Francia a fare il ritratto di quel Re, coll'offerta di mille doppie e mille altre pel viatico, rispose non esser egli pittore di ritratti ». Nullameno, se anche la regola soffrì qualche eccezione (sì che lo stesso Malvasia ricorda una dozzina di ritratti dipinti dal Reni), il pregio della rarità non scema, perchè que' pochi, come questo, entrato negli Uffizi nel 1904, dimostrano a quale eccellenza sarebbe giunto il pittore bolognese se si fosse consacrato anche a quel magnifico ramo dell'arte.

Ma egli preferiva idealizzare; e non abbandonò mai tali preferenze, anche nel momento in cui fu attratto nell'orbita di Michelangelo da Caravaggio! Mentre infatti, come sappiamo dai contemporanei, sceglieva i suoi tipi contemplando le teste della Niobe, della Venere Medicea, e sino del cosidetto Seneca, « aveva poi sommamente in odio, scrive G. B. Passeri, la viltà di quei pittori i quali impiegano le loro fatiche e gli studi maggiori nell'espressione di soggetti bassi e di accidenti plebei, e a non altro pare che pensino se non a far ridere il volgo ignorante, e le donnicciuole più vili. Gli pareva degno di grande aborrimento il genio di quel pittore che si pone a rappresentare il successo di un goffo e dozzinale avvenimento della marmaglia; perchè (essendo la pittura istituita e coltivata solo per ammaestrare e sollevare la mente degli uomini ad alte e sublimi contemplazioni e per destare gli animi altrui con gli esempi ed azioni eroiche e generose) nobili fatti solamente e non villane e indecenti buffonerie voglion dipingersi, a fine che chi questi mira rappresentati con maestria, accendasi di desiderio di conseguire un simile onore, cioè di essere proposto ad altri per esempio ». Nobilissimi sentimenti certamente, soggiungeremo noi; ma più in teoria che in pratica, perchè Guido, evitando di ritemprarsi spesso nel benefico realismo dei ritratti e dei quadri di genere, cadde talora in una mollezza sentimentale ed accademica.

CORRADO RICCI.



GIAMBATTISTA SALVI
detto il SASSOFERRATO
(1605-1685)

MADONNA
Tela, 72 × 58 cm.
FIRENZE, Uffizi

Vi fu chi disse il Sassoferrato « un ritrattista di Madonne, che andava copiando ora Guido, ora Carlo Dolci e copiava fiaccamente: con un pennello che falliva per debolezza e per insipidità ».

Il giudizio, che in principio del sec. XIX parve ai critici più autorevoli aspro e malevolo, corrisponde in qualche parte al vero. Pittore modesto, se non mediocre, Giambattista Salvi, in un momento in cui l'arte pittorica quasi eccede nella ricchezza del colore e nell'ardimento delle composizioni, si contenta di dipingere per lo più la scena semplice e mite della Madonna col Bambino, quasi sempre limitandosi alla mezza figura della Vergine, e usando una tavolozza alquanto pallida, quasi annacquata, che distacca sensibilmente le opere sue da quelle dei suoi contemporanei. Sarebbe ingiusto però negargli una sua modesta ma ben definita individualità. Discepolo del Domenichino, e studioso dell'Albani, di Guido Reni, del Barocci, del Correggio e di Raffaello (di cui copiò moltissimi quadri), egli non è imitatore servile di nessuno di questi grandi.

E neppur manca di un certo senso della bellezza: una bellezza formale, alquanto fredda e insignificante, ma quale basta e piace al gusto dei più. Tanto è ciò vero, che il Sassoferrato ha un pubblico numeroso e fedele, attraverso il mutarsi dei gusti nel mondo della critica. Le sue Madonne, semplici e soavissime Madri, umili nel viso, nell'atteggiamento, nelle vesti, sono, in ogni Galleria, fra i quadri più cercati e più copiati. Esse realizzano un tipo comune di Vergine, in una forma d'arte popolare senza essere volgare. Questa Madonna, secondo Amico Ricci, « tutta avvolta in un paludamento che dal capo le ricade sulla persona e l'avvolge nell'innanzi in modo che se ne veda appena la testa e le mani, che congiunge sul petto », sarebbe il capolavoro di G. B. Salvi.

Entrò in Galleria nel 1772.

Corrado Ricci.



BALDASSARRE FRANCESCHINI
detto il VOLTERRANO

(1611-1689)

LA BURLA DEL PIEVANO ARLOTTO

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

ARLOTTO Mainardi, nato in Firenze nel 1396 e morto di ben ottantasette anni nel 1483, fu dapprima cardatore di lana, poi prete e pievano a San Cresci di Miciuoli, nella diocesi di Fiesole. Uomo arguto, allegro, piacevole, divenne presto famoso per motti che disse e per burle che fece, ed anche per motti che non disse e per burle che non fece. Ora Filippo Baldinucci racconta che Baldassarre Franceschini da Volterra dipinse per Francesco Parrocchiani « *a tempera* il bizzarrissimo quadro della tanto rinomata burla della botte fatta dal pievano Arlotto ad una festa per confonder l'astuzia del padrone di quella casa e suoi compagni di tavola, che vollero pigliarsi scherzo di lui, con fargli a bello studio toccar la sorte di abbandonare la mensa, per andare a pigliare vino in cantina. Il pievano, tornando di cantina, trovò il suo posto occupato, ma egli in cantina aveva lasciato aperta la botte »! Altri narra la cosa diversamente, ma non è questo il luogo per ricerche simili, nè molto importa al caso nostro sapere se il fatto successe a Cercina anzichè a Maciuoli!

Fu questo quadro, conclude il Baldinucci, tanto applaudito, che in progresso di tempo ne sono uscite fuori copie infinite. Tale notizia sul dipinto e sull'autore è definitiva, non solo per la precisione onde sono indicati argomento e tecnica *(tempera);* ma anche perchè il Baldinucci, vissuto fra il 1624 e il 1696, fu più che contemporaneo, coetaneo del Franceschini. Eppure come potè il quadro essere da altri assegnato a Giovanni Mannozzi da San Giovanni? Forse per l'originalità del soggetto conveniente a lui così originale e bizzarro nella vita e nelle opere? Forse per affinità artistiche tra le cose di lui e quelle del Franceschini, derivati entrambi dalla scuola di Matteo Rosselli ed in qualche lavoro anche compagni? Certamente; ma su tutto in causa d'un altro riferimento del Baldinucci mal scelto e male interpretato.

Sulla storia del dipinto, per ora almeno, si sa poco o nulla. Nemmeno è noto quando approdasse alla Galleria degli Uffizi e a chi appartenesse per l'innanzi. E' indicato come esistente là per la prima volta, in una *Guida* del 1863, e nel 1884 lo si trova assegnato al Franceschini nelle *Facezie del Pievano Arlotto* edite, in quell'anno, a Firenze per cura di Giuseppe Baccini.

Ora è chiaro che chi lo battezzò per opera di Giovanni da San Giovanni anzichè cercar la vita del Franceschini, movendo dall'attribuzione della pittura a quel primo pittore si fermò a queste altre parole del Baldinucci: « Giacchè abbiam fatta menzione dell'opere a fresco fatte da Giovanni per la villa del Grazini, diremo ancora, come nella medesima conservasi una sua *pittura ad olio;* ed è la tanto risaputa burla fatta dal piovano Arlotto a quei cacciatori che avevangli lasciati in serbo i loro levrieri; pittura veramente bellissima, e che ha in sè un'espressione di concetto tanto naturale, che altri prima di lui si mettesse a rappresentare in pittura le facezie del piovano; con che diede occasione a Baldassar Volterrano, di far poco dopo i bellissimi quadri che fece, rappresentanti tali materie, come fra le notizie di lui faremo vedere ».

Il vivace ed elegante dipinto degli Uffizi, in tutto e per tutto corrispondente alla descrizione fattane dal Baldinucci tra le opere del Volterrano, non ha rapporto alcuno con quello di Giovanni che si trovava nella villa Grazini, il quale non solo era *ad olio* anzichè a tempera, ma rappresentava tutt'altra burla.

Dunque si faccia opera di giustizia e si ridia definitivamente all'abilissimo pittore di Volterra quello che gli spetta. Non per questo ci scapiterà la fama di Giovanni da San Giovanni.

CORRADO RICCI.



GIAN BATTISTA TIEPOLO

(1693-1770)

ALZAMENTO DI UNA STATUA

Tela, 420 × 176 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

GIAN Battista Tiepolo è stato il pittore più grande, nel settecento, non solo d'Italia, ma di tutta Europa.

Come colorista muove da Paolo Veronese; l'audacia dei chiaroscuri attinge dal Piazzetta; il tipo decorativo si scorge già nei riquadratori e nei decoratori del seicento e del principio del suo secolo, in alcuni veneti e bolognesi, in Andrea Pozzo trentino col quale la prospettiva architettonica e figurale raggiunge un grado straordinario; ma tutto egli amplifica con un gusto e una vivacità straordinaria, risentendo anche l'influenza degli effetti delle cosidette macchine teatrali, tanto maravigliose ai suoi tempi. In lui è una grande rapidità d'immaginazione e di esecuzione, possedendo la rara facoltà d'ideare le sue composizioni subito come effetto pittorico. Il concetto insomma, non era in lui dapprima puramente intellettuale e poi rivestito di forme con ricerca paziente, ma sorgeva come rappresentazione plastica.

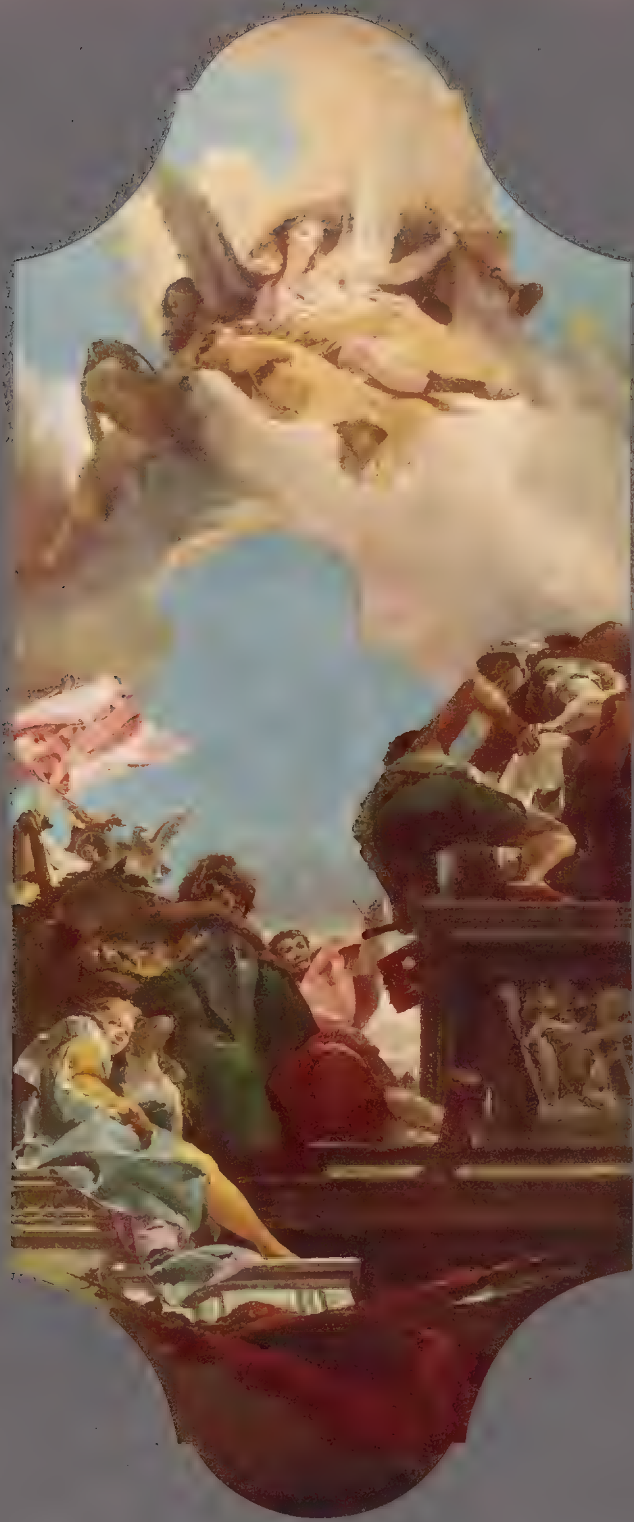
Di qui la facilità sbalorditiva di creare stupendi contrasti di luci e di ombre, di tinte smorzate e di tinte vivaci, contrasti che appaiono e sono in lui spontanei, sentiti, immediati, e che talora bastano a dare sentimento drammatico all' azione. La malìa del colorito è poi un altro dei suoi grandi pregi. Il colorito di Paolo (che più l' impressionò) è più distinto ed ha luce più diffusa ed uguale; ma il Tiepolo l' afforzò di contrasti. Quello che fece pel chiaroscuro, fece pel colore. È lo stesso processo, è lo stesso sistema dei contrapposti. L'energia che le luci prendono nell'alternativa delle ombre, le tinte vivaci prendono nell'alternativa delle tinte basse e forti.

La sua vita fu prodigiosa di lavoro. Egli decorò ville, palazzi e chiese; dipinse grandi pale d'altare e piccoli quadretti; trattò soggetti sacri, storici, allegorici, mitologici, umoristici; fu ricercato dai principi di tutta Europa, quasichè il suo secolo avesse il presentimento essere il Tiepolo l' ultimo dei grandi pittori e se ne volesse assicurare qualche lavoro; da Venezia passò a Wurzbourg, da Milano passò a Madrid, dove, messo alle prese col neo-classicismo di Raffaello Mengs, segnò l'ultimo trionfo dell'arte barocca.

La tela tiepolesca che riproduciamo è un magnifico saggio delle qualità pittoriche del Tiepolo, cui abbiamo accennato. Certo, in origine, appartenne alla vôlta d'una sala. Ma quale? E che cosa rappresenta? Finora le ricerche non hanno concesso di rispondere a nessuna delle due domande. Un imperatore romano, come sembrano rivelare le aquile e i vessilli con l' S.P.Q.R., assiste all' alzamento di una statua, sopra una base scolpita.

Da ultimo questa pittura si trovava nella raccolta della famiglia veneta Cernazai, comprata forse nel 1855 dal dottor Pietro Cernazai a Sacile. Passata per lascito al Seminario di Udine, questi la vendette alla Galleria degli Uffizi nel 1900, per sole seimila lire.

Corrado Ricci.



VAN DER WEYDEN

(1400-1464)

CRISTO MESSO NEL SEPOLCRO

Tavola, 110 × 95 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

IN una piccola rupe, dietro alla quale si vedono il Calvario con le tre Croci e Gerusalemme, s'apre la porta del sepolcro, la cui imposta marmorea giace a terra. Il corpo di Cristo, alquanto rigido, si vede obliquamente sorretto da Giuseppe da Arimatea e da un personaggio adulto, in costume del sec. XV, che deve ritenersi il ritratto del committente. Il braccio destro di Gesù è sollevato dalla Madonna piangente; il sinistro, da san Giovanni Evangelista. La Maddalena sta dinanzi inginocchiata. La simmetria della composizione, un po' troppo schematica, resta dissimulata dalla disposizione delle grandi masse cromatiche, così varie dal cupo vestito della Madonna a quello ardentemente rosso di san Giovanni, che raccoglie l'effetto maggiore verso un lato del quadro, mentre in basso il manto della Maddalena lievemente celeste è, tra l'erbe, come una soave macchia di cielo e d'acqua.

Questo bellissimo quadro, conservato in modo maraviglioso, si trovava già nella Galleria degli Uffizi nei primissimi anni del 1700, ma una ricerca accurata negli archivi fiorentini potrebbe dire se vi giunse tardi comprato da qualche incaricato mediceo, o fu uno dei dipinti che il Van der Weyden eseguì pel vecchio Cosimo de' Medici.

È noto infatti che il Van der Weyden, chiamato anche Ruggero de la Pasture, in occasione del giubileo del 1450 si recò in Italia dove ricevette commissioni, non solo da Cosimo, ma anche da Lionello d'Este marchese di Ferrara.

Molto della vasta opera sua resta, ma molto anche è perito, e su tutto è da rimpiangere la scomparsa delle grandi tele del palazzo del Comune di Bruxelles, in cui aveva rappresentato celebri esempi di giustizia, argomento allora in uso negli edifici pubblici.

In genere dai quadri di Ruggero si ricava che il suo temperamento artistico era fortemente inclinato al drammatico, sentimento che acquistava anche maggior forza per certa asprezza di tecnica derivata in lui dallo studio della scoltura in pietra. Però, se le linee dei suoi corpi appaiono alquanto secche e taglienti, in compenso la scoltura gli ha suggerito una singolare efficacia di luci e di rilievo.

Ma oltre al drammatico si ammira in lui il patetico, e tale è il sentimento diffuso nella tavola degli Uffizi, dove un dolore muto e raccolto sembra esser succeduto alla straziante scena del Calvario, ormai lontano e deserto.

Corrado Ricci.



NICOLAS FROMENT

(Fiorito verso il 1460)

RESURREZIONE DI LAZZARO

Tavola, 135 × 108 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

IL trittico firmato « *Nicolaus Frumenti absolvit opus MCCCCLXI* » è un caposaldo per la storia della pittura francese.

Il soggetto qui riprodotto ne è la parte centrale e maggiore. I due sportelli recano all'interno la figurazione di Marta ai piedi di Gesù, e quella della Maddalena in casa del Fariseo. All'esterno si veggono i due offerenti in *grisaille*.

Mentre le due scene minori hanno uno sfondo di paese d'esecuzione minuta, accurata, amorosa, la nostra *Resurrezione* avviene in un luogo chiuso fastosamente tappezzato di velluto controtagliato genovese e ornato di intagli gotici dorati. Ma il soggetto già di per sè poco attraente è trattato con brutale verismo. Il cadavere quatriduano di Lazzaro, per colmo d'orrore, apre la bocca a un riso macabro: e il pubblico assiste al miracolo con maggior curiosità e disgusto che compunzione. La sola figura composta a solenne gravità è quella di Gesù. Gli altri sembrano non sappiamo se ritratti o caricature tolte alla piccola borghesia o al popolino provenzale: tipi singolari, dalle linee accentuate, dalla pelle bruna, dalle capigliature dense e nere, gesticolanti, con le mani, con gli occhi, con le labbra... Solo in queste caratteristiche e in questi atteggiamenti vivaci e espansivi si rivela l'origine meridionale del quadro e dell'artista, e nel colorito forte in opposizione coi toni languidi delle scuole del nord.

Ma la fattura angolosa e minuziosa, il tocco duro e malinconico, la ricerca tenace e insistente, anche quando è inesperta, della verità a detrimento della bellezza, mostrano che questo pittore avignonese si rivalse per ispirazioni e per insegnamenti ai pittori nordici piuttosto che agli italiani, fra i molti artisti venuti d'ogni dove a lavorare nella corte pontificia.

L'interesse di questo quadro diventa anche maggiore e il suo significato più importante se lo si confronta con l'altro quadro sicuro del Froment, il *Roveto ardente*, che si conserva a Aix, nella cattedrale dedicata al Salvatore.

La storia del Froment è ancor così oscura e così poco si sa della vita e delle opere sue, che noi ci troviamo d'un salto, senza notizie intermedie, davanti a un quadro suo dipinto quattordici anni dopo. E il pittore ci appar completamente mutato, sublimato e ingentilito così, come se fosse stato tocco dalla grazia! Per quanto qui è duro, brutale, plebeo, là diventa signorile e poetico. La stessa figura veristica di Mosè che si toglie i calzari non è senza dignità e grandezza. Qualche lieve influenza italiana si scorge nel volto e nelle membra tondeggianti del Bambino, ma in tutto il mirabile quadro domina lo spirito soavissimo del Van Eyck.

Nel quadro degli Uffizi v'è chi crede di scorgere nella prima figura a sinistra il ritratto del pittore: e in quella del giovane più vicino a Gesù (dallo stesso lato) quello di d'Enguerrand Charonton, altro eroe della prima pittura francese, e stretto amico del Froment.

L'autore della nostra *Resurrezione* è, egli pure, come Lazzaro, un risorto. Caduto nell'oblio, fu per lunghi secoli ignorato: a tal punto, che il suo trittico, firmato, fu esposto fino a poco fa, negli Uffizi, fra i quadri di scuola tedesca: mentre il *Roveto*, in patria, passava per opera di Giovanni Van Eyck. Ma ora la critica francese va ricercando, a ragione, e con profitto, questi lontani dell'arte sua, questi primi pittori francesi « così ardenti di curiosità e di simpatie feconde » per tutte le manifestazioni d'arte, così sensibili alle influenze straniere, attraverso una loro personale grazia, e una elegante vivacità donde sorgerà più tardi una scuola schiettamente nazionale.

Il nostro quadro arrivò agli Uffizi dopo aver cambiato molti padroni. Un vescovo, che era stato Legato del Papa in Inghilterra, lo donò a Cosimo il Vecchio, che, a sua volta, lo regalò alla chiesa del convento a' Frati del Mugello. Di lì passò alla Galleria dell'Accademia che lo diede alla Galleria degli Uffizi per averne in cambio un dipinto di Taddeo Gaddi.

CORRADO RICCI.



HUGO VAN DER GOES

(Circa 1430-1482)

L'ADORAZIONE DEI PASTORI

Tavola, 250 × 304 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

IL trittico grandioso e solenne, di cui la nostra tavola riproduce la parte centrale, rappresenta sin dal 1897 così degnamente l'arte fiamminga della maggiore Galleria italiana, da occuparvi uno dei posti d'onore.

E quasi non bastasse la sua bellezza, il quadro è di una importanza singolare, sia per l'influenza esercitata sull'arte fiorentina, sia per l'estrema rarità delle opere del pittore di Gand, di cui questa sola, anzi, è sicuramente autentica.

Anche il nome del committente conferisce interesse all'opera, trattandosi di Tommaso Portinari discendente diretto di Folco, padre della Beatrice dantesca, e fondatore dell'Ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze. A Bruges egli rappresentava la cospicua casa dei Medici e menava vita sontuosa. Memore della patria lontana e insieme ammiratore intelligente dell'arte fiorente nel paese che lo ospitava, egli ordinò a Ugo van der Goes un quadro monumentale da inviare a Firenze e da collocare a Santa Maria Nuova, dove già alto suonava il nome del suo casato e dove fin dal tempo di Giotto gli artisti fiorentini si erano dati convegno.

Ugo van der Goes (il quale, mentre compiva questa grande opera, assalito da fiero patema d'anima si chiudeva nel convento dove pochi anni dopo morì pazzo) rivela in questo dipinto tutte le sue mirabili e molteplici qualità. Le figure di Tommaso e della moglie (Maria Maddalena Baroncelli) e dei loro figliuoletti, le quali insieme ai santi protettori sono dipinte sugli sportelli del trittico, dànno occasione al pittore di mostrare la sua profonda virtù di ritrattista. Anche i santi Antonio e Tommaso sembrano, e forse sono, ritratti. L'artista si dimostra poi narratore vivace e pio nella scena centrale da noi riprodotta, animata dai più varii episodi. San Giuseppe, raccolto discretamente in disparte, si scalza in segno di umiltà. Gli angeli, quantunque per leggiadria di tanto inferiori agli altri che popolano d'incantevoli volti la Galleria fiorentina, hanno pure una lor grazia solenne, avvolti, come sono, (anche se alzati a volo!) in pesanti e straricchi piviali su cui il pittore ha cucito le ali!

Sul primo piano del quadro (particolare toccante e pezzo di pittura mirabilissima) elevano i loro steli cinque ireos, e un ramo d'aquilegia... i fiori della patria lontana!

I pastori, veri contadini fiamminghi che il lavoro, aspro come il clima e la terra, ha abbronzato e segnato nelle mani ruvide e nelle facce rugose, si prostrano commossi e compunti. Il paesaggio invernale di fondo, che una pulitura imprudente ha reso alquanto crudo, è pur documento prezioso del grande valore di paesista del nostro pittore.

Pensò Tommaso Portinari all'impressione che il quadro (arrivato a Firenze circa nel 1476) doveva produrre sugli artisti di là per la sua bellezza singolare e per l'insuperabile tecnica? Rivediamo infatti il gruppo dei pastori nella tavola del Ghirlandaio con lo stesso soggetto, ora nell'Accademia. E rivediamo la cura nel rendere le stoffe, ottenendo, mercè il colore rilevato, l'effetto stesso che dà il tessuto nelle *Virtù* dipinte dal Pollaiuolo per la Mercatanzia.

Così la visione del prezioso trittico, dove la tecnica giunge a una perfetta fusione di colore, a una lucentezza inalterabile, a una trasparenza mai vedute fino allora, potè eccitare l'anima di quegli artisti già sommi per altre virtù, e produrre nuovi benefici effetti sopra un'arte già grande!

CORRADO RICCI.



ALBERTO DÜRER

(1471-1528)

ADORAZIONE DEI MAGI

Tavola, 98 × 112 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

A grande ornamento rinunziò la Galleria Imperiale di Vienna quando nel 1793 cedette alle raccolte fiorentine questa preziosa *Epifania* di Alberto Dürer!

I quadri del Dürer d'argomento sacro sono infatti piuttosto rari, perchè egli pure, avendo come Leonardo da Vinci ingegno speculativo, s'applicò a infinite cose e non si diede alla pittura quanto avrebbe potuto. D' altra parte, l' esecuzione dei dipinti d'altare al suo tempo era divenuta un mestiere mediocremente pagato, tantochè chi non si sentiva d'affidare parte del lavoro ad aiuti e collaboratori, difficilmente ci trovava il suo vantaggio.

Comunque, il quadro che riproduciamo è uno degli ultimi che il Dürer fece prima d' intraprendere il suo viaggio in Italia. V' appose infatti il suo solito monogramma e la data: 1504. L'anno dopo discese a Venezia, e vi rimase piuttosto a lungo, non senza vantaggio. Eppure, nemmeno in seguito egli ebbe, *come pittore*, la fortuna che meritava, e sulla quale aveva oramai diritto di calcolare. Si rimise perciò con fervore all'incisione, altro campo in cui esplicò il suo vivido genio e la sua coltura profonda.

La Vergine florida e lieta trattiene il Figliuoletto che con ingenua avidità infantile si getta ad afferrare il cofano d'oro che il primo dei Magi, Gaspare, gli porge. Il vecchio, di aspetto burbero e buono, lo contempla con dignitosa venerazione. Dietro di lui, solennemente diritto e regalmente vestito e ornato, sta Baldassarre e regge con la destra la preziosa coppa della mirra, reclinando il capo verso il moro Melchiorre, che, a sua volta, porta l'aurea custodia dell'incenso, tenendo nella sinistra il cappello piumato. Giù da due gradini un servo col turbante, rannicchiato a terra, fruga in una borsa; poi, lungi, un gruppo di cavalieri e di paggi cerca quartiere. Tutta la scena si presenta con un fasto e uno splendore veramente degni di una corte. Il volto di Baldassarre, con la barba castana e coi lungi capelli ondulati scendenti a ciocche sulle spalle, arieggia a quello del Dürer stesso; e richiama alla mente il suo autoritratto di Monaco, anteriore di soli cinque anni.

Ma la cosa più mirabile del quadro degli Uffizi è il paese: non tanto le rovine tra cui è installata la capanna donde sporgono il muso l'asino e il bue: nè l'altra più grandiosa, che nel mezzo del dipinto sale al cielo con due archi e con un muraglione muscoso, coronato di quercette; ma il monte sparso di case e torri e chiese, solcato da strade, che stacca di mirabili luci contro il cielo color d'indaco solcato di nubi biancheggianti. Si tratta di un effetto assolutamente nuovo nell'arte d'allora, colto quasi in un momento in cui tutto il paese, bagnato di recente pioggia, luccica a un improvviso e fugace raggio di sole.

CORRADO RICCI.



PIETER BRUEGEL IL VECCHIO (?)

(1527-1569)

BALLO CAMPESTRE

Tavola, 48 × 35 cm.

FIRENZE, Uffizi

INTORNO alla gran quercia gigantesca e solenne come un monumento si sfrena una danza più ebbra che gioconda. È questo bel dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio? Certo tiene dell'arte sua per la poesia onde dà vita al paesaggio e pel modo col quale si compiace di rappresentare i contadini con un verismo burlesco, comico, a cui aggiunge sapore un pizzico di caricatura.

Si racconta che il Bruegel, vestito da contadino, andasse girando per le fiere e i mercati e le kermesse per studiare i modi e i caratteri propri dei contadini fiamminghi. Figlio egli stesso di contadini, si pose così in grado di conoscere quella vita di aspro e tenace lavoro (che è quasi una battaglia colla terra esigente ed avara) e di feste, di balli e di cene, che nell'immoderata gaiezza sembrano più una reazione che un riposo. Certo è che il suo tipo di contadino fiammingo corrispondeva allora così profondamente al vero, che rimase tipo fisso per più di un secolo.

I veri Pieter Bruegel sono rarissimi: e non vediamo neppur questo menzionato fra quelli considerati autentici. Il figlio, Pieter II, continuò dopo la sua morte a dipingere seguendo gli schizzi che il padre aveva raccolto nei suoi viaggi attraverso il Tirolo e in Italia e altrove; infinita fu la schiera degli scolari, copiatori, imitatori.

In ogni modo la grandiosità e la poesia del paese col vasto luminoso orizzonte contrapposto alle scure enormi querce, nonchè la franchezza e il brio con che sono toccate le macchiette, fanno di questo un quadro pregevole.

Dalla Guardaroba passò nella Galleria degli Uffizi il 15 novembre 1798, dove rimase sino a pochi mesi or sono troppo in alto perchè potesse esser studiato a dovere. Dietro la tavoletta è scritto in vecchio carattere *Pietro Brueghel Flamand*. Ora la critica che finora lo ha negletto deve dire se gli appartenga, o se appartenga invece al figlio Pieter II o a qualcuno dei seguaci

CORRADO RICCI.



PIETRO PAOLO RUBENS

(1577-1640)

RITRATTO DI ISABELLA BRANT

Tela, 85 × 62 cm.

FIRENZE, Uffizi

PIER Paolo Rubens, il fecondissimo e giocondissimo pittore, ebbe due mogli e pare che molto le amasse ambedue, tante volte si compiacque di effigiarle. Però, a giudicar dal diverso modo di dipingerle, e dalle diverse ispirazioni che ne trasse, si deve concludere che per la giovine e bella compagna dell'età matura nutrisse un sentimento più fervido e meno ideale. Certo è che mentre Elena Fourment entra anche nei suoi quadri mitologici a rappresentar le dee più belle e meno vestite, Isabella Brant ci appare nei suoi ritratti come una signora che posi davanti all'artista, in vesti sontuose.

Così, in tutto il fiore della prima giovinezza, la vediamo accanto al suo sposo, in quel mirabile quadro che si conserva nella Pinacoteca di Monaco, e inizia nell'arte fiamminga i ritratti di sposi. Attraverso il ritratto della Galleria di Windsor, e quello del duca di Norfolk, e della Galleria di Pietroburgo, noi seguiamo Isabella Brant, fino alla sua decadenza.

In questo ritratto degli Uffizi, è ancora ben portante. Col tipo leggermente faunino, e i grandi occhi attoniti, il viso fresco e roseo, par che si compiaccia del ricco vestito e dei preziosi monili, che girano in doppio giro di grosse perle al collo, e in triplice collana ornano il corsetto aperto.

In tutto simile a questo, ma meno spontaneo e solido di fattura, c'è un ritratto di Isabella Brant a Windsor, che è, probabilmente, una ripetizione.

CORRADO RICCI.



HERCULES SEGERS

(1590-1640)

PAESAGGIO

Tavola. 53 × 97 cm.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi

RACCONTANO che Francesco Guardi, ridotto in povertà, girasse per la piazza di San Marco offrendo e vendendo per poche monete quelle sue deliziose vedute di Venezia che oggi si pagano a peso d'oro. Lo stesso accadde ad Hercules Segers che dalle sue mirabili stampe (oggi ricercatissime, a grandi prezzi) non ricavò spesso il valore del rame, nè trovò vantaggi inventando l'incisione in rame, colorata. Convien però riconoscere che una almeno delle ragioni delle sue sventure fu in lui. Abituato ad ubbriacarsi, non era volentieri accostato nè da gentiluomini, nè da scolari. Morì, infatti, cadendo da una scala! Si dice solo che il Rembrandt, ammirando il suo ingegno, gli volle bene; e non è poco!

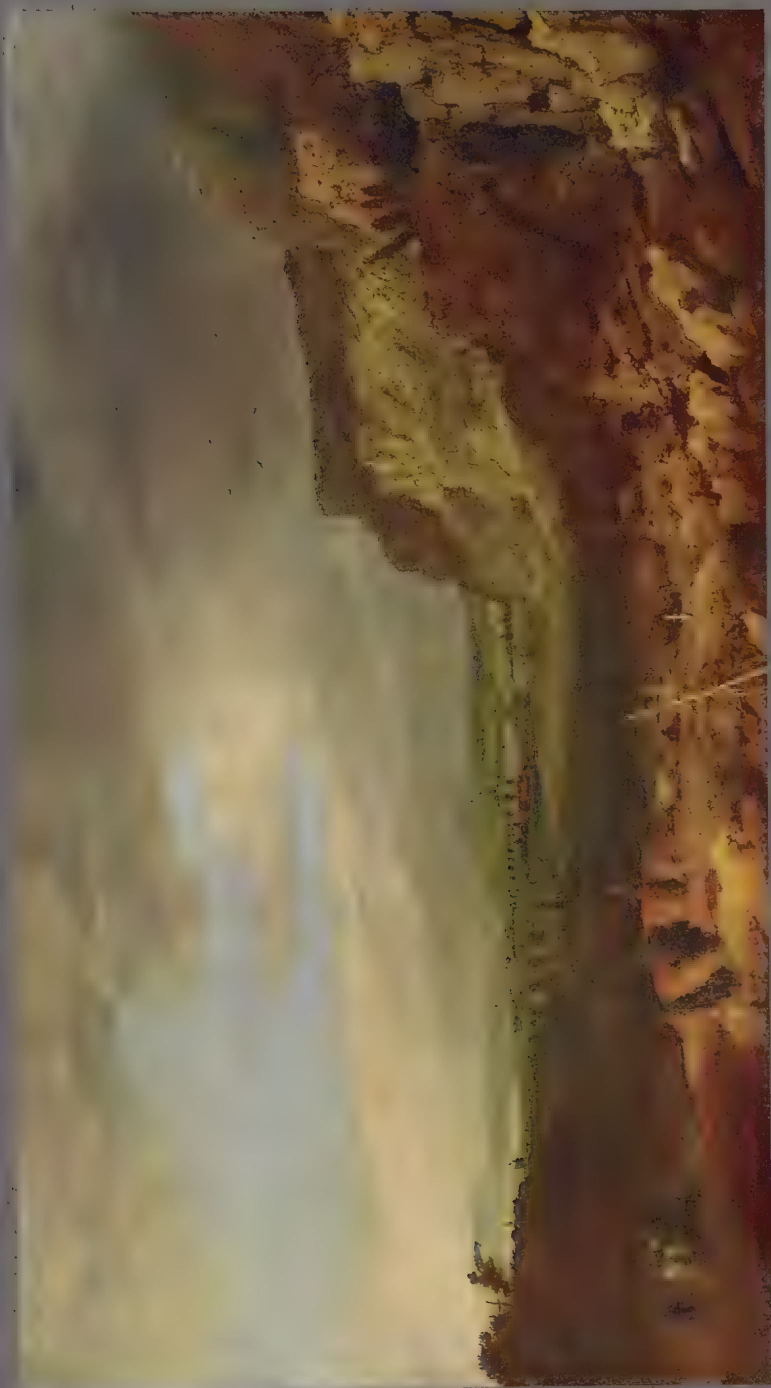
Nato ad Haarlem nel 1590; scolaro nel 1607 di Gillis Coninxloo I ad Amsterdam; inscritto dodici anni dopo, in patria, nella Gilda dei pittori, in seguito andò vagabondando e cercando fortuna in vari modi. Sembra che scendesse in Svizzera e in Italia. Certo nel 1633 faceva il mercante di quadri all'Aja.

I paesaggi da lui dipinti (non si sa che dipingesse mai figure) sono rari, ma di una bellezza straordinaria e, pel tempo, originalissimi.

Quello regalato alla Galleria degli Uffizi nel 1839 dalla baronessa Maria Hadfield Cosway è, comunque, il più bello, sì che donato col nome del Rembrandt, lo conservò a lungo anche dopo che Jacopo Burckhardt l'aveva proclamato il capolavoro di Segers.

Un denso uragano s'avanza di sulle rupi a destra, sì che gli uccelli volano spaventati alla luce inusitata. Parte d'esse rupi, è già coperta di ombre paurose, altra diffusa d'un verde languido. Più largamente e caldamente illuminato è il terreno in basso, ma lì pure di una luce triste, di procella. Poi una vasta tenebra invade il piano, ed, oltre, la campagna qua e là s'oscura di chiazze opache e s' accende di chiazze chiare sotto lo svariar delle nubi, che lasciano a sinistra intravedere un pezzo di cielo azzurro e profondo. Opera magnifica per novità (a' suoi tempi) di metodo, e di una larghezza d'esecuzione degna di star vicina a quella del suo grande amico, questa veduta ha in sommo grado la virtù che sola rende alta la pittura di paesaggio: il sentimento. Una riproduzione semplice ed oggettiva del vero, anche perfetta, non è cosa che elevi. Il paesista deve cogliere nella natura e rendere artisticamente quei momenti in cui essa desta nell'anima nostra impressioni e sentimenti. La tristezza e la paura dell'uragano sono nel quadro del Segers mirabilmente raggiunte.

CORRADO RICCI.



JACOB VAN RUYSDAEL

(1628-29 - 1682)

PAESAGGIO DOPO LA PIOGGIA

Tela, 52 × 60 cm.

FIRENZE, Uffizi

PITTORE di paese per tradizione, anzi per eredità, (verso il 600 fioriscono a Haarlem quattro paesisti della stessa famiglia), Jacob van Ruysdael sente e rende con verità e con poesia tutto il sentimento della natura. La pioggia, che ingrossò il ruscello, è cessata, e gli alberi, che già l'autunno ha dorato, sembrano luccicare più vividi, al raggio di sole che si riapre la via fra le grosse nubi e invade il prato. Nessuno prima del Ruysdael, e ben pochi dopo di lui sanno rendere col pennello gli idilli, i drammi, le tragedie delle nuvole nel cielo. Qui le grige compagne, che poco prima si adunarono per rovesciar un fiume di acqua sulla terra, già si dividono, al tacer del vento che le spingeva; e tra esse si fa strada l'azzurro sereno che tra poco sarà solo padrone del campo. La grossa quercia, che porta sulla cima il segno di una ferita (forse un fulmine ha altra volta spezzato il suo ramo più eccelso), si rizza maestosa nella sua annosa giovinezza, quasi scotendo dalle foglie la pioggia, a occupare il suo posto di protagonista della scena.

Il Ruysdael, da vero paesista, non sentiva il bisogno di animare i suoi paesi colle *macchiette;* o, forse, (come altri pur grandissimi) non sapeva farlo. Ma il pubblico non intendeva l'espressione e il sentimento di un paese solitario, e lasciava perire nella miseria il fecondissimo ed eletto artista, senza comperare i suoi quadri. E bisognava pur vivere! Gli artisti suoi amici, anche i grandi, come Vermeer di Delft e Adriano van de Velde, e i minori, come Lingelbach, Berchem, Wouwerman, volentieri si prestarono ad aiutarlo, dipingendo fra gli alberi, nei prati, in riva all'acqua, gustose macchiette di contadini, pastori, lavandaie, animali. Con questa differenza: che i primi danno alle figure il valore secondario che devono avere e hanno realmente, davanti alla natura grandiosa, misteriosa, solenne come la rappresenta il Ruysdael; mentre gli altri, più preoccupati di mettere in valore ciò che è opera loro, distraggono coi troppi episodi il riguardante dalla contemplazione del paese. Qui, le macchiette, appena visibili: il contadino che torna dal lavoro, quello che bagna i piedi nell'acqua, i due che passeggiano lungo il ruscello, il pastorello colla mandra, par che accrescano la solitudine del luogo, e aggiungono grandiosità e maestà all'ampia e poetica scena.

Il prezioso paesaggio fu acquistato per la Galleria degli Uffizi il 10 dicembre 1797, e porta la firma: Jacob Ruysdael.

CORRADO RICCI.



M.me VIGÉE LEBRUN

(1755-1842)

AUTORITRATTO
Tela, 100 × 81 cm.
FIRENZE, Uffizi

SOLO un'artista di razza e di istinto come Elisabetta Vigée-Lebrun (figlia di un pittore buon ritrattista, già dipingeva ancor bambinetta di dieci anni) può giungere in tempo a fare del suo ritratto, appena ventenne, una così mirabile e perfetta opera d'arte. Fresco e spontaneo di fattura, ci dà fede della sua verità: non possiamo credere che lo specchio riflettesse un viso stanco, quando il pennello riusciva a rendere un così bel fiore di giovinezza, vivido di intelligenza e di brio, ingenuo ancora e sereno.

Ma il pittore è già sapiente: mentre la bella giovane donna sembra dire, rivolta al pubblico da cui si sente ammirata: « Vedete? così dipingo: ed è questa la più facile cosa del mondo », il quadro è mirabile di intonazione e di esecuzione.

I brevi toni bianchi della leggiadra cuffia (che frena a stento i bruni riccioli ribelli) e della gala che circonda il collo tornito e svelto, fanno contrasto col bruno della veste semplicissima, che il rosso fiammante della sciarpa allacciata sotto il seno interrompe e vivifica.

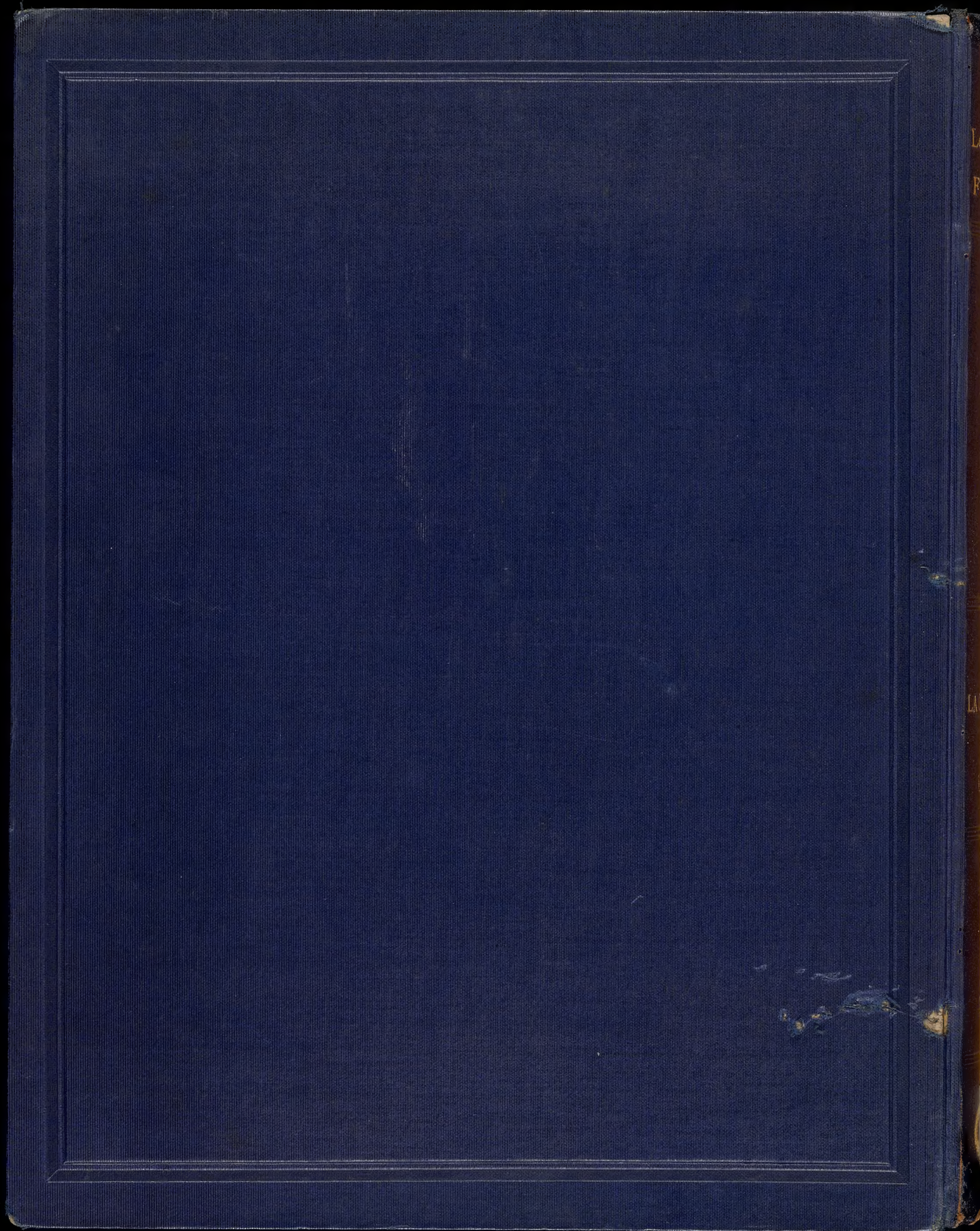
V'è nella grazia quasi idilliaca del quadro qualche cosa che ricorda il Greuze: ma sopratutto spira da questo autoritratto di giovine parigina, amabile, intelligente, spiritosa, un fascino completamente femminile, un' eleganza e una grazia civettuola, che danno gioia a chi lo guarda.

Le pittrici sono forse le prime a compiacersi nell'autoritratto. Già prima della Vigée-Lebrun, Sofonisba Anguissola aveva riempito il mondo delle proprie immagini, benchè fosse assai meno seducente e graziosa di questa.

CORRADO RICCI.







195